



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

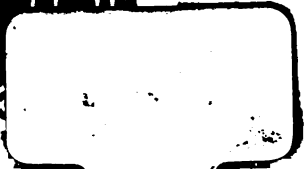


Die
Baugeschichte
Berlins.

91-



60003503

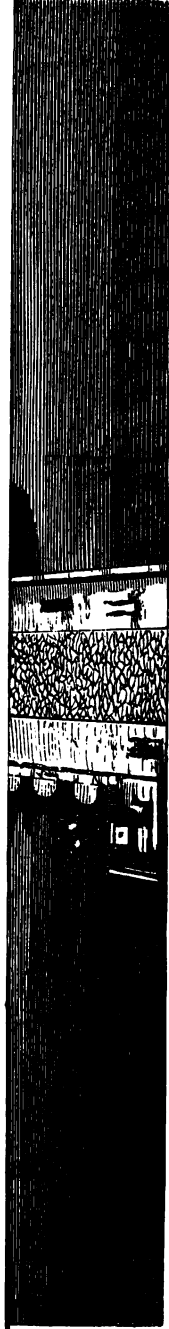




7/6. 7/6.

771. 9. 20





Der Schloßplatz
nach Schütter's Entwurf.

Die
Baugeschichte Berlins

bis auf die Gegenwart

von

Dr. Alfred Holtmann

Professor der Kunstgeschichte am Polytechnicum zu Carlsruhe.

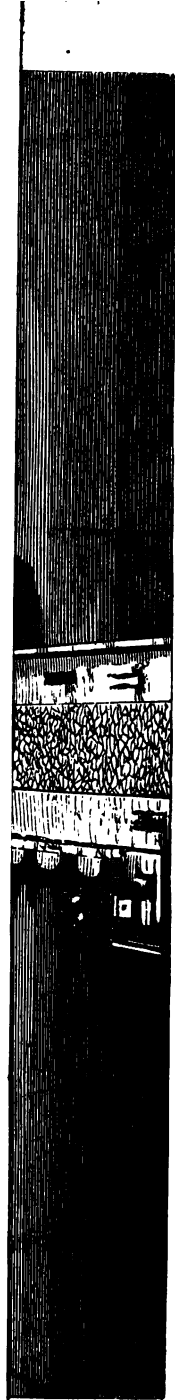
Mit zahlreichen Holzschnitten.



Berlin.

Verlag von Gebrüder Paetel.
1872.

240 . f . 116



Der Schlossplatz
nach Schliiter's Entwurf.

Die
Baugeschichte Berlins

bis auf die Gegenwart

von

Dr. Alfred Holtmann

Professor der Kunstgeschichte am Polytechnicum zu Carlsruhe.

Mit zahlreichen Holzschnitten.



Berlin.

Verlag von Gebrüder Paetel.

1872.

240 . f . 116 .

Herrn Professor Dr. W. Lübke.

Ihnen, verehrter Herr und Freund, sei dies kleine Buch gewidmet. Es bewegt sich auf einem Gebiet, dem auch Ihre Studien häufig zugewendet waren, das aber nicht das einzige ist, auf welchem ich Ihnen Anregung, Belehrung und Förderung verdanke. Öffentliche Vorlesungen, im Sommer 1868 an der Berliner Universität gehalten, liegen meiner Darstellung zu Grunde, in welcher die ursprüngliche Vortragsform theilweise wohl noch zu erkennen ist. Mancherlei Vorstudien sind bereits früher in Zeitschriften veröffentlicht worden. Damals dachte ich daran, diesen Gegenstand zum Thema specieller wissenschaftlicher Beschäftigung zu machen, davon konnte aber nicht mehr die Rede sein, seit ich, einem neuen Wirkungskreise zuliebe, Berlin verlassen. Aber grade jetzt, als nach großen geschichtlichen Ereignissen Berlin auch in künstlerischer Hinsicht an einem Wendepunkt zu stehen schien, wurde ich wieder lebhaft von der früher gewählten Aufgabe angezogen

und so gebe ich eben jetzt was ich geben kann. Weitere
Specialforschungen Anderer werden hoffentlich bald meine
Darstellung ergänzen.

Getreulich und verehrungsvoll der Ihrige

Alfred Woltmann.



Fig. 6.

Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
<p>I. Berlin im Mittelalter. — Die Gründung von Berlin und Köln. — Die Pfarrkirchen St. Nicolai und Marien. — Das Kloster der grauen Brüder und die Klosterkirche. — Die Kirche zum heiligen Geist. — Die weltliche Baukunst. — Das alte Rathhaus und die Gerichtslaube. — Köln. — Die beiden Städte im Anfang des 15. Jahrhunderts</p>	1
<p>II. Unter den Hohenzollernischen Kurfürsten. — Beginn und Geschichte des Schloßbaues. — Die Anfänge der Renaissance in Berlin. — Privatbau. — Nach dem dreißigjährigen Kriege. — Die Zeit des Großen Kurfürsten. — Nering. — Kurfürst Friedrich III. — Das Zeughaus</p>	27
<p>III. Der erste König und Schlüter. — Schlüter's Bildungsgang und sein Auftreten in Berlin. — Das Schloß Charlottenburg. — Der Neubau des Berliner Schloßes. — Andere Schöpfungen des Meisters. Privathäuser. Plastische Werke. — Die ferneren Pläne. — Der Sturz. — Cosander von Goethe. — Schlüter's letzte Werke. — Des Königs und des Meisters Ende</p>	56
<p>IV. Unter Friedrich Wilhelm I. — Bauthätigkeit ohne künstlerisches Gepräge. — Kirchen. — Privatpaläste. — Potsdam und das holländische Viertel. — Rococo und Bopf</p>	84
<p>V. Friedrich der Große und Knobelsdorff. — Das Leben in Rheinsberg. — Knobelsdorff's Entwicklung. — Friedrich auf dem Throne. — Das Opernhaus. — Das Schloß in Potsdam. — Sanssouci. — Zwifligkeiten mit dem Könige. — Spätere Arbeiten. — Knobelsdorff's Tod. — Der Palast des Prinzen Heinrich</p>	95

	Seite
VI. Die spätere Zeit Friedrichs des Großen. — Gebäude in Berlin und Potsdam vor dem siebenjährigen Kriege. — Die Bildergalerie in Sanssouci. — Nach dem Frieden. — Das Neue Palais. — Carl v. Gontard. — Die Gensd'armenmarkt-Thürme u. A. — Die Bibliothek. — Privathäuser. — Friedrich als Bauherr. — Verfall und neue Regungen	115
VII. Bis zur Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts. — Unter Friedrich Wilhelm II. — Opposition gegen den französischen Geschmack. — Langhans. — Das Brandenburger Thor. — Die steif antikisirende Richtung. — Friedrich Gilly und die Jüngerer. — Asmus Carstens und Gottfried Schadow. — Schinkel als Gilly's Schüler	134
VIII. Carl Friedrich Schinkel. — Seine kunstgeschichtliche Stellung. — Sein Charakter und seine Weltanschauung. — Jugendarbeiten. — Die erste Reise nach Italien. — Einfluß der Romantik. — Gothische Versuche. — Schinkels Verhältniß zum Alterthum. — Die Neue Wache. — Das Schauspielhaus. — Das Museum. — Andre Schöpfungen. — Kirchen. — Ideale Entwürfe. — Die Ausbildung des Backsteinbaues. — Die Bauakademie. — Die letzten Pläne und Erfindungen. — Schinkel's Ende	151
IX. Die Zeit Friedrich Wilhelms IV. — Schinkel und der Kronprinz. — Die Kunstliebe Friedrich Wilhelms IV. Die Baumeister der Schinkel'schen Schule. — Pläne zum Dom. — Schloßcapelle. — Neues Opernhaus. — Das Neue Museum. — Die Nationalgalerie. — Kirchenbau. — Die Architektur in der Gegend von Potsdam. — Die Stellung des Königs zu der künstlerischen Entwicklung	200
X. Privatbau, Bürgerthum und neuer Aufschwung. — Der Privatbau seit dem Tode Schinkels. — Theater und Festlokale. — Rathhaus. — Börse. — Synagoge. — Neue Kirchen. — Bahnhöfe	248
XI. Die jüngste Zeit. — Die Anatomie und das chemische Laboratorium. — Bank, Münze und andere öffentliche Gebäude der neuesten Zeit. — Neuere Leistungen im Privatbau. — Die jüngeren Richtungen. — Hinneigung zu der Renaissance und Studium der hellenischen Tektonik. — Die Ziele der neueren Baukunst und die Nachfolge Schinkels. — Was zu überwinden und was zu hoffen ist	274

Verzeichniß der Illustrationen.

	Seite
1. Der Schloßplatz nach Schüller's Entwurf (vgl. Text S. 70) (nach Broebes)	Titelblatt
2. 3. Zwei Masken sterbender Krieger von Schüller, Hof des Zeughauses	55
4. Grundriß der Klosterkirche	13
5. Inneres der Klosterkirche (nach Denkm. der Kunst)	15
6. 7. 8. Details der Klosterkirche (nach Kugler)	IV. u. 16
9. Die Gerichtsklaube. Grundriß nebst Restaurationsentwurf von Blantenstein	19
10. Das Schloß von der Wasserseite	28
11. Das Zeughaus (Nering)	53
12. Der Schloßhof (Schüller)	63
13. Das Opernhaus (nach Knobelsdorff's Originalentwurf)	102
14. Die Universität (Palast des Prinzen Heinrich, Knobelsdorff)	113
15. Der Französische Thurm auf dem Gensd'armenmarkt (Gontard)	122
16. Die Bibliothek (Unger u. Boumann d. J.)	124
17. Das Brandenburger Thor (Langhans)	139
18. Das Schauspielhaus (Schinkel)	174
19. Das Museum (Schinkel)	178
20. Die Bauakademie (Schinkel)	194
21. Die Michaeliskirche (Soller)	231
22. Die Petrikirche (Strack)	231
23. Privathäuser in der Victoriastraße (Hitzig)	250
24. Das Rathhaus (Wäsemann)	260
25. Die Börse (Hitzig)	264
26. Die Synagoge (Knoblauch)	266
27. Die Thomaskirche (Adler)	267
28. Die Anatomie (Gremer)	274
29. Das Abel'sche Haus (Ende)	283

große historische Zusammenhang tritt uns in den architektonischen Schöpfungen lebendig vor Augen. Ein Stück Geschichte tritt uns entgegen, wenn wir von dem Brandenburger Thor die Prachtstraße zum königlichen Schlosse entlanggehen, neben den edelsten Bauwerken eines fast zweihundertjährigen Zeitraumes die neuern plastischen Denkmäler von Helden und von großen Thaten erblicken, dann, in die ältesten Theile der Stadt versetzt, die Spuren der bescheidenen Anfänge auffuchen können, aus denen sich so Großes entwickelte, und überall das wogende moderne Leben rasch und selbstbewußt neben dem Vorhandenen sich Platz machen sehen.

Große öde Flächen, theils mit fliegender Sand bedeckt, theils mit Haidekraut überzogen, theils mit Waldungen des nordischen Baums, der Kiefer, bedeckt, welcher sich nur selten einiges Laubholz, etwa ein paar Eichen, gesellen, das ist das Bild, welches die Mark Brandenburg in jener Zeit gewährte, als das deutsche Schwert und die deutsche Cultur sie den Wenden abzugewinnen angingen. Das Unterholz bildete ein Dickicht, durch welches die Art nur mühsam einen Weg zu schaffen vermochte. Vereinzelte mächtige Granitblöcke, in vergangenen Epochen der Erdgeschichte durch Meeresfluthen hergewälzt, lagen hie und da auf der Fläche, das einzige Gestein dieser Gegenden. Breiter als je zogen die Flüsse durch das Land, sich auf ganze Strecken zu großen Seen erweiternd, an andern Stellen durch ausgedehntes Bruchland, welches die Wenden Luch nennen, eingefast, das heißt durch einen bodenlosen Morast, der sich unter grüner Rasendecke, vermischt mit Sumpfpflanzen, birgt. Solche Bodengestaltung setzte

den Kriegszügen wie dem Handelsverkehr die äußersten Schwierigkeiten entgegen, beschränkte sie — fast in noch höherem Grade als es in den wildesten Gebirgsgegenden der Fall ist — auf eine kleine Anzahl von Pässen. Ein besonders wichtiger Paß überschreitet den Spreefluß an der Stelle, an der die ältesten Theile von Berlin gelegen sind. Am rechten Ufer, da wo jetzt der Mühlendamm den Fluß überbrückt, sprang eine spitze Landzunge vor und verengte das Strombette, auf dem jenseitigen Ufer entsprach ihr ein breiter Hügel, den andererseits ein schmaler Arm der Spree begrenzte und zur Insel machte. Zwischen Köpnic und Spandau, zwei bekannten älteren wendischen Niederlassungen, war dies der einzige Punkt, an welchem der Uebergang nicht durch See, Sumpf und Waldbüschel behindert war. So ist wahrscheinlich, daß theils durch Rücksicht auf Schutz des wichtigen Ueberganges, theils durch den Verkehr, der sich an einen solchen knüpft, hier schon in ziemlich früher Zeit Niederlassungen hervorge-rufen wurden.

Günstige lokale Bedingungen ließen also die Stadt entstehen, und dieselben Verhältnisse waren es auch, welche ihre fernere Entwicklung förderten, aus ihr allmählig die Hauptstadt der Mark, dann die Hauptstadt des preussischen Staates werden ließen. Ja, um die Zeit, in welcher der eigentliche Aufschwung des modernen Berlin begonnen hatte, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, hören wir nicht nur die practischen Vorzüge von Berlins Lage, sondern auch die Schönheit derselben rühmen. Erstaunlich genug für uns! Die Begriffe von dem landschaftlich Schönen sind eben sehr dem Wechsel unterworfen. Im vorigen

Jahrhundert fand man kein sonderliches Gefallen an jenen romantischen Gebirgsgegenden, die heut von den Reisenden am liebsten aufgesucht, von den Malern am häufigsten gemalt werden. Weite, einförmige Ebenen waren es, die man für schön, für „plätschlich“ hielt. Je weniger Abwechslung im Terrain, desto mehr war man zufrieden, an langen, schnurgeraden Aleen fand man Gefallen, in geometrischen Figuren legte man Gärten und Städte an. Und so preist denn auch im Jahr 1737 der Gymnasialrektor Georg Gottfried Küster in seinem umfangreichen Werk über Alt und Neu-Berlin nicht nur den schiff- und fischreichen Strom, der dem Handel zu statten kommt und vielen Tausenden ihren Unterhalt giebt, die Wiesen und Aecker, die wegen guten Düngers gedeihen, die Weinberge auf beiden Seiten, welche guten und wohlgeschmeckenden Wein liefern — der Berliner Wein galt in früheren Zeiten für vortrefflich — endlich die reine, ziemlich subtile und der Gesundheit zuträglichste Luft, sondern er sagt auch: von der Gegend sei zu merken, daß die Stadt samt ihren Vorstädten, ob zwar Grund und Boden in etwas sandig sei, dennoch in einer sehr anmuthigen Gegend sich befinde.

Von den Niederlassungen scheint die auf dem linken Ufer der Spree, Köln, die frühere gewesen zu sein, bis dann auch das jenseitige Ufer, wo der Landungsplatz „to dem Berlin“ lag, zum Wohnsitz erkoren ward, und die hier entstehende Ortschaft bald die andere überflügelte. Der Name Berlin wurde in frühern Zeiten allgemein von dem angeblichen Gründer der Stadt, Albrecht dem Bären, hergeleitet, Leutinger, der Topograph aus dem 16. Jahrhundert, ist im Zweifel, ob er von diesem Markt-

grafen komme oder vom Gestirn des kleinen Bären, unter dem Berlin gelegen sei, während er Köln entweder von Colonia oder von den Kohlenbrennern, die hier früher in großer Zahl gewohnt, ableiten will. Am schmeichelhaftesten ist die Etymologie des Jesuiten Bisselius, der da meint, daß Berlin eine Perle heiße und deshalb eigentlich Berlin zu schreiben sei. Heut ist die Annahme ziemlich allgemein, daß Berlin soviel wie Fähre oder Damm bedeute, während Köln, nach Fidicin, von Kollen oder Kullen, das heißt Hügel, kommt.

Daß Albrecht der Bär, der Eroberer märkischen Gebietes, schon die Gegend um Berlin besessen, ist nicht wahrscheinlich. Erst nach seiner Zeit scheinen deutsche Einwanderer sich hier festgesetzt zu haben. Im Jahr 1238 wird Köln, 1244 Berlin zum ersten Mal urkundlich erwähnt. Die Pfarrkirche von Köln war dem heiligen Petrus, dem Patron der Fischer geweiht, was auf die ursprüngliche Beschäftigung der Bewohner hinweist. Sie mag ziemlich alt gewesen sein, 1378 aber war ein umfassender Neubau nöthig und das nun entstehende gothische Gotteshaus dauerte, wenn auch vielfach ausgebessert und umgestaltet, bis 1730, wo es in Folge eines Blitzstrahles ein Raub der Flammen wurde. Gegenüber, in Berlin, war anfangs der jetzige Mollenmarkt — ein Name, der erst um 1600 entstand, als die Gemahlin des Kurfürsten Joachim Friedrich hier die Milch aus ihrer Meierei verkaufen ließ — der einzige Marktplatz. Hier stand der Roland, das Zeichen der städtischen Gerichtsbarkeit. Nicht neben den Markt erhob sich die Pfarrkirche der Stadt, dem heiligen Nicolaus geweiht, dem Patron der Schiffer

und Kaufleute, welchen die seit dem 12. Jahrhundert in Sachsen und Brandenburg angesiedelten Niederländer besonders verehrten. Die Kirche befand sich nicht am Marktplatz selbst, das war im Mittelalter nicht Brauch, sondern auf einem besonderen Kirchhof, von größern und kleinern Häusern umringt, dem Mittelpunkt städtischen Lebens nahe, aber doch hinreichend geschieden vom Geräusch des täglichen geschäftlichen Verkehrs. Heut sucht man die Kirchen, wie alle größeren Gebäude, womöglich an große freie Plätze zu stellen, um älteren Kirchen Raum zu schaffen, reißt man ganze Stadttheile ein. Damals dachte man über diesen Punkt ganz anders. Der emporstrebende Zug des mittelalterlichen Baues kommt erst dann völlig zur Geltung, wenn er aus beschränkender Umgebung herauswächst, der er sich mit Aufbietung aller Mittel entringen zu wollen scheint. Eine maßvoll begrenzte Umgebung ist der architektonischen Wirkung zuträglich.

Sichere Nachrichten über die Gründung der Nicolai-Kirche sind nicht vorhanden. Wahrscheinlich fällt sie bereits in die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts. Bald nach der Mitte desselben Jahrhunderts aber scheint die zweite Pfarrkirche der Stadt, St. Marien, entstanden zu sein, in der Nähe des damals angelegten Neuen Marktes, welcher diesen auf vorübergehende Geltung berechneten Namen bis in die Gegenwart behalten hat. Aus der romanischen Periode des Mittelalters besitzt also Berlin keine Denkmäler, die ältesten vorhandenen Ueberreste gehören bereits der Gothik an.

Der früheste darunter ist der Thurm der Nicolaitirche. Er liegt der Westseite des Langhauses vor und bildet die

Front, obwohl seine Erscheinung ihm eigentlich kaum Berechtigung dazu giebt. Sein Baumaterial ist das ursprünglichste der Gegend, der Granit der Wanderblöcke, dessen man sich in jenen an gewachsenem Stein armen Gegenden bediente, ehe man den Backstein zu bereiten und anzuwenden verstand. Damals war freilich in der Altmark der Backstein längst heimisch geworden, und daß man ihn in Berlin noch nicht anwandte, zeigt, daß man hier auffallend geringe Beziehungen zu den Elb- und Havelgegenden hatte. Auch die übrigen älteren Kirchen Berlins zeigen Reste von ursprünglicher Anwendung desselben Materials. An dem Westbau der Nicolaitirche ist die Bewältigung des spröden Stoffes eine technisch achtbare Leistung, aber von irgend welcher künstlerischen Bedeutung kann noch nicht die Rede sein. Das niedrige, schwerfällige Spitzbogenportal mit rechtwinklich gegliederter Wandung, zeigt allerdings gothische Formen, aber noch in ziemlich roher Behandlung, und außerdem ist die Wand ein paar mal durch kleine rundbogige Fenster und kreisförmige Oeffnungen durchbrochen. Dieser massenhafte Unterbau war ursprünglich wohl nur für einen Thurm bestimmt, der aber nicht wie der jetzige über der einen Hälfte, sondern wahrscheinlich über der ganzen Basis stand, sich also nicht aus dem Quadrat, sondern aus einem der Kirche breit vorgelegten Rechteck entwickelte.

Die Kirche selbst rührt dagegen nicht mehr vom ursprünglichen Bau her, sondern sie gehört dem 14. Jahrhundert an, derselben Epoche, in welcher auch der Neubau der Marienkirche stattfand, und in diesem spätern Theile herrscht der Backsteinbau. 1334 erließ Bischof Cuno von Brandenburg einen Indulgenzbrief, welcher Allen, so die

baufällig gewordenen Pfarrkirchen S. Nicolai und S. Marien zu Berlin, S. Petri in Köln besuchen würden (und mit dem Besuch waren selbstverständlich Gaben verknüpft), einen vierzigtagigen Ablaß ertheilte. Andre Ablaßbriefe folgen, und bereits waren die neuen Gebäude ziemlich vollendet, als den beiden Berliner Kirchen im Jahre 1380 eine die ganze Stadt verheerende Feuerbrunst verderblich ward. Nach dem Brande ging es so schnell als möglich an Herstellung und Vollendung beider Gotteshäuser. Die Ausführung der Nicolaikirche war nicht eben sorgfältig, und daraus erklärt sich, daß schon in den Jahren 1460—1487 ein ausgedehnter Umbau nöthig ward, dem namentlich die Erneuerung der Gewölbe angehört. In erfreulicherer Weise ging dagegen der Bau der Marienkirche vor sich, deren Ueberwölbung noch dem 14. Jahrhundert angehört und die, mit Ausnahme des Thurms, bereits 1405 beendigt war.

Beide Bauwerke zeigen die Gestalt einer Hallenkirche, das heißt ihre Seitenschiffe sind von gleicher Höhe wie das Mittelschiff. Es ist dies eine Anlage, welche dem deutschen Mittelalter eigenthümlich ist. Das Mittelschiff verzichtet nicht nur auf die Ueberlegenheit durch die Höhe, sondern meistens auch auf ein größeres Uebergewicht in der Breitenausdehnung. Die Raumgliederung ist minder reich, das Querhaus zwischen dem Langhaus und Chor pflegt fortgelassen zu werden, dem Chor fehlt gewöhnlich der Capellenfranz, oft sogar der Umgang. So ergiebt sich keine so reich gegliederte Form, kein so kühner Aufbau, keine so malerische Wirkung, wie bei der Anlage französischer Kathedralen, der höchsten Leistung gothischer Architektur. Bei

seinem mächtigen Emporstreben, bei dem pyramidalen Aufbau, welchen das Ueberragen des Mittelschiffes herbeiführt, bei der reichen Ausbildung des Grundrisses, in welchem sich Haupt- und Nebenräume charakteristisch sondern und Alles auf den Chor, als den Zielpunkt des Ganzen hinweist, trägt der französische Kathedralenbau das Gepräge der vom Geist der kirchlichen Hierarchie beherrschten, im Sinn des Priesterthums gestalteten Anlage und zeigt zugleich, besonders in dem bewehrten und gerüsteten Charakter des Aeußeren mit seinem ausgebildeten Strebesystem, den Stempel ritterlich-aristokratischen Wesens. Dagegen tritt uns in den Hallenkirchen eher der schlichte, verständige Geist des Bürgerthums gegenüber. Nur für städtische Pfarrkirchen, nicht für die Dome bischöflicher Sitze oder für die Klosterkirchen wird die Hallenform verwendet. Die ganze Anlage ist so beschaffen, daß sie der Geislichkeit keine gesonderten und bevorzugten Räume vorbehält, sie ist frei, leicht und gleichmäßig, der Charakter der Processionskirche tritt zurück, sie ist überwiegend Versammlungsraum der städtischen Gemeinde.

Das Innere der Nicolaitirche ruht auf schlanken Pfeilern von jener einfacher profilirten Bildung wie sie der Backsteinbau zum Unterschiede vom Sandstein bedingt, sie sind achteckig, mit starkem halbrundem Dienst an jeder Seite, der die entsprechende Rippe des schön behandelten Kreuzgewölbes trägt. Die Emporkirchen, welche während der protestantischen Zeit im Inneren angebracht wurden, sind seit neueren Herstellungen wenigstens soweit eingeschränkt, daß sie nicht wesentlich stören. Das Langhaus zählt acht Gewölboche. Die Hallenform ist auch im Chor

festgehalten, der in drei Seiten des Achtecks schließt, während der Umgang aus sieben Seiten des Sechzehneckes besteht. Die Längenausdehnung des Ganzen mißt 171 Fuß. Die Strebepfeiler sind zu einem Theile ihrer Stärke nach innen gezogen, so daß zwischen ihnen für niedrige Capellen unter den hohen Fenstern noch Raum ist. Darüber durchbricht sie ein Umgang, der sich hoch an der Wand entlang zieht und dem Ganzen einen malerischen Reiz verleiht. Bei klaren und harmonischen Verhältnissen fehlt jedoch hier jeder reichere Schmuck. Der Backsteinbau ist hier mit einer großen Kargheit behandelt, die Pfosten der breiten, vier- oder fünftheiligen Fenster des Langhauses, die ohne Maßwerk nur durch kleine Spitzbogen gegliedert sind, fallen durch schwere und nüchterne Bildung auf, nur die schlanken dreitheiligen Fenster des Chors zeigen lebhaftere Profilierung ihrer Pfosten. Das Aeußere ist völlig schmucklos, weder Portal, noch Fenster, noch Strebepfeiler zeigen eine edlere Durchbildung. Das hohe Dach, bei Hallenkirchen immer der bedenkliche Punkt für die Wirkung des Aeußeren, zeigt sich in seiner ganzen Plumpheit und Wucht, durch keine Giebeldecoration verdeckt. Welch einen Abstand zu solchen Denkmälern wie die Katharinentirche in Brandenburg, bei welcher das Backsteinmaterial zu reichster Ziergliederung, verbunden mit kräftiger Farbenwirkung, verwendet worden! Nur ein Anbau am westlichen Ende der Südseite zeigt eine völlig entwickelte Backsteinarchitektur, es ist die Liebfrauenkapelle, welche Ulrich Zeuschel, Küchenmeister des Markgrafen Friedrich II. im Jahr 1452 neben der Nicolaitirche gestiftet, eine Doppelkapelle, deren untere Halle, jetzt als Vorflur dienend, mit Grabmonumenten gefüllt und über

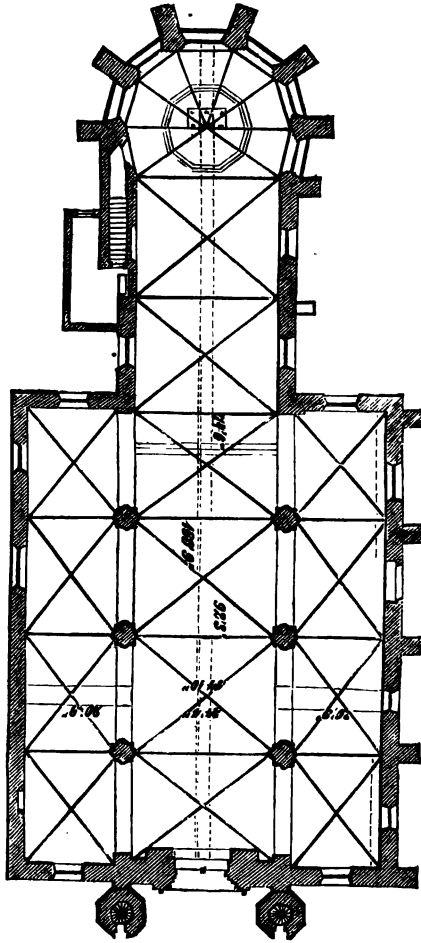
und über mit höchst geschickter decorativer Malerei im Barockstil bedeckt ist, während der obere Raum eine schlanke Halle bildet, welche sich nach den Emporen zu öffnet, und bei der die maßvolle und einfache Behandlung der Formen überrascht zu einer Zeit, als in anderen Gegenden Deutschlands die Gothik schon ganz in überkünstliche Tändelei verfallen war. Nach der Ost- und Westseite zeichnet der schöne Anbau sich durch zwei hohe, reich gezierte Giebel aus, und die Fassade der ganzen Kirche gewinnt einen eigenthümlichen malerischen Reiz durch diese Verbindung der in Form und Material so eleganten Partic mit dem alten rohen Granitbau und seiner hohen mit Metall bekleideten Thurmspitze, die aber viel zu tief ansetzt, da jedes frei entwickelte Thurmgeschloß fehlt. Der Thurm erhielt erst 1514 von Meister Peter Dttner seine Spitze, die aber bereits 1551 nach einem Blitzschlage erneuert werden mußte.

Was das Innere der Nikolaikirche an Kunstwerken enthält, geht nicht über das 16. Jahrhundert hinaus. Aus dem Anfang desselben rührt eine Anzahl von Gemälden her, die jetzt hinter dem Altar ihren Platz gefunden haben. Die besseren darunter gehören der Cranach'schen Schule an, so namentlich eine Anbetung des neugeborenen Christuskindeß mit sehr liebenswürdigen Engelknäblein von 1526. Daß die Berliner Vorfahren auch das Derbe vertragen konnten, zeigt eine Verspottung Christi von 1518, die an fabelhafter Rohheit ihres Gleichen unter den Passionsdarstellungen der Zeit sucht, obwohl das Widerwärtige und Abscheuliche in denselben gewöhnlich ist. Das biblische Bespeien des Heilands ward noch nicht als genügend

befunden, der Maler läßt sogar einen der Kriegsknechte sich ihm in das Antlitz schneuzen. Ueber diese Darstellung hatte sich bereits Nicolai im vorigen Jahrhundert gewundert. Er nennt sie „beynahe mit Hogartischem Geist gemalet.“ Das zinnerne Taufbecken, mit farbigen Reliefdarstellungen geschmückt, ward 1563 von Stephan Lichtenhagen und Paul Hermann gefertigt. Außerdem gehören verschiedene Reliefs und einige der Grabmäler noch in diese Zeit. Der ehemalige Schnitzaltar ward der Kirche zu Teltow geschenkt, als der jetzige Barockaltar im Jahre 1715 zur Aufstellung kam. Unsere Zeit glaubt stilgemäßer zu verfahren als das vorige Jahrhundert, wenn sie ältere Bauwerke restaurirt und schmückt. Aber die modernen Glasfenster der Nicolaikirche, grell und ohne Harmonie, weit entfernt von jener Leuchtkraft und jener stilvollen decorativen Haltung alter gemalter Scheiben, sind eine ebenso bedenkliche That wie alle jene aus solcher Periode, auf welche wir vornehm herabzublicken pflegen.

Die zweite Pfarrkirche, St. Marien, hat mit der Nicolaikirche große Aehnlichkeit, nur daß sie ihr vielfach überlegen ist, namentlich durch mehr Gebiegenheit der Ausföhrung. Dabei sind alle Verhältnisse größer, besonders schlanker. Die Gliederung der Pfeiler ist dieselbe, ebenso die Gliederung des Kreuzgewölbes, das nur etwas höher emporsteigt. Auch hier haben die dreitheiligen Fenster kein Maßwerk. Dann findet man hier ebenfalls den Einbau späterer Emporen. An das Langhaus mit sechs Jochen stößt aber hier nur ein einschiffiger Chor ohne Umgang, mehrere Stufen höher gelegen, von guten Verhältnissen und in fünf Seiten des Zehneck's geschlossen. Auch hier

4.



Grundriß der Klosterkirche.



Vertical line on the right edge of the page.

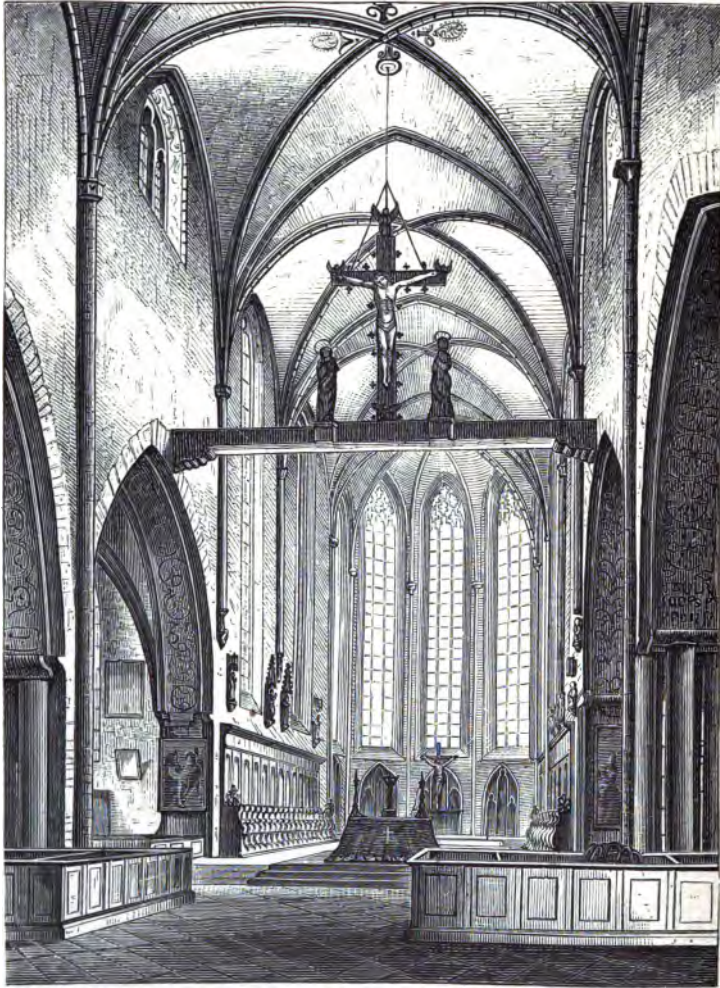
liegt ein Thurm der Westseite vor, aber nur der untere Theil desselben, eine große Vorhalle bildend, stammt noch aus dem 15. Jahrhundert. Im Jahr 1661 hatte ein Blitzstrahl den Thurm getroffen, es brach Feuer aus, das nicht zu löschen war und bereits die Kirche gefährdete. Da ließ der Feldmarschall Otto von Sparre, um sie zu retten, Kanonen auffahren und den brennenden Thurm zusammenschießen. 1663—1666 fand bereits ein Neubau statt. Die jetzige Krönung, von J. G. Langhans, ist erst Ende des vorigen Jahrhunderts an Stelle eines hölzernen Geschosses getreten. Auch diese Kirche enthält ein altes ehernes Taufbecken mit Bildwerken, von 1437, sodann Ueberreste älterer Schnitzaltäre. Ein besonders werthvolles Denkmal ist aber der gemalte Todtentanz in der unteren Thurmhalle, der erst etwa vor einem Jahrzehnt unter der Tünche entdeckt ward. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts herrührend und künstlerisch nicht gerade hervorragend, ist er eben eines der wenigen erhaltenen monumentalen Beispiele von Darstellungen dieses Inhalts, mit welchen die letzten Jahrhunderte des Mittelalters an die Allgewalt und die Gleichmacherei des Todes, an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu mahnen nicht müde wurden.

Der künstlerisch gebiegenderste Bau des Mittelalters in Berlin ist aber die Klosterkirche. Während die Gebäude, welche von der Bürgerschaft gegründet wurden, zwar solch aber ziemlich nüchtern und ohne eigentliche architektonische Bedeutung sind, steht das Bauwerk, welches der Orden der grauen Brüder errichtete, auf ganz anderer Höhe und gehört den besten Leistungen der norddeutschen Backsteingothik an. Anscheinend war die Bürgerschaft ohne lebhaft-

teren Kunstfönn und ohne größeren Gesichtskreis auf diesem Gebiet. Die Mönche dagegen standen mit ihren Ordensbrüdern an andern Orten in lebhaftem Verkehr, sie sahen was da oder dort geschaffen ward, machten es sich zu Ruhe und suchten damit zu wetteifern. Schon um 1250 war der Orden der Franciscaner oder grauen Brüder zu Berlin ansässig, aber erst 1271 begann der Kirchenbau, denn in diesem Jahre schenkten, wie aus einer Inschrift über den Chorstühlen hervorgeht, die Markgrafen Otto und Albrecht von Brandenburg aus besonderer Frömmigkeit den Brüdern den Grund und Boden, auf welchem das Kloster steht, zum ewigen Besitz. Dieser Baugrund lag noch innerhalb der städtischen Umfriedung, aber außerhalb des bebauten Gebiets, dessen Grenze, wie auch in andern Städten, die Zubengasse bezeichnet. Eben jene Inschrift meldet, daß neben den beiden Markgrafen auch noch der Ritter Jacob von Nebede Gründer des Klosters gewesen, indem er 1290 den Brüdern die Ziegelei zwischen Tempelhof und Berlin geschenkt. Während dessen war ohne Zweifel der Bau schon rüstig vorgeschritten, und zwar war der Anfang mit dem Langhause gemacht worden, während der Chor, mit etwas spätern Formen, erst dem 14. Jahrhundert angehört. So ist die Franziskanerkirche zwar als Stiftung jünger als die beiden Pfarrkirchen, aber der Bau selbst ist in den wesentlichen Partien ein älterer.

Eine strenge Einfachheit ist den Kirchen der Bettelorden gemeinschaftlich, vor Allem wird im Innern auf das Querschiff, im Außern auf den Thurm verzichtet, den höchstens ein kleiner Dachreiter ersetzt. Die moderne Restauration hat bei der Franciscanerkirche den schlichten





Inneres der Klosterkirche.

Charakter der Fassade etwas beeinträchtigt, ihr zu den Seiten des Portals zwei achteckige Treppenthürmchen vorgelegt und dem ebenfalls neuen ausgekragten Giebelthürmchen eine viel zu zierliche durchbrochene Spitze, endlich dem großen Westfenster ein nicht ganz dem Charakter des Ziegelbaues angemessenes Maßwerk gegeben. Immerhin ist die äußere Ansicht eine malerische; etwas abseits von der Straße, von der eine moderne Bogenhalle es trennt, ragt das ehrwürdige Gotteshaus aus dem grünen Gebüsch vor, bedeutend niedriger gelegen als die jetzige Straßenfläche, von der eine Anzahl Stufen zum Eingang hinabführt. Den Eintretenden überrascht gleich das sehr reich und edel gegliederte Gewände des Portals, in welchem bereits jene schönen birnförmigen Profilierungen auftreten, welche für den ganzen Bau charakteristisch und ein Kennzeichen der besten Periode des Stils sind. Im Innern hat die Herstellung das Backsteinmaterial wieder freigelegt, was bei den zwei Pfarrkirchen nicht der Fall ist, und gerade das giebt der Wirkung Charakter. Nur die Gewölberippen sind farbig gehalten, die Kappen der Wölbung zwischen ihnen geweißt und die Arkadenbögen zeigen ein nach alten Mustern ausgeführtes stilgemäßes Ornament in schwarzer Farbe auf weißem Grunde.

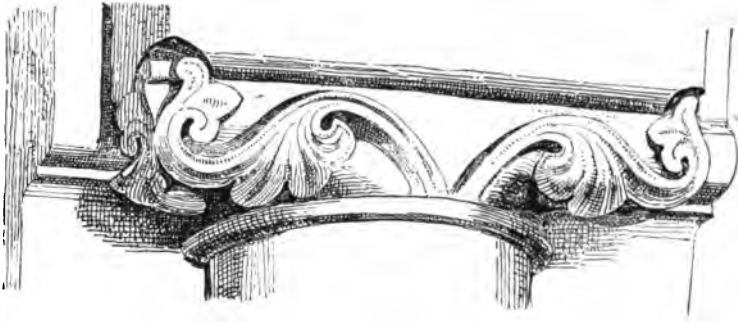
Die Hallenform war für derartige Klosterkirchen nicht passend, und so steigt denn auch hier das aus vier großen Gewölbejochen bestehende Mittelschiff hoch über die Seitenschiffe mit etwas weiten Jochen empor, von ihnen getrennt durch je vier breite Spitzbogenarkaden, deren Gliederung, kaum noch ausgesprochen gothisch, nur in einem breit untergelegten geraden Gurt besteht. Auch die Pfeiler sind schlicht;

es wechseln stets ein quadratischer mit vier vorgelegten halbrunden Diensten und ein achteckiger mit acht Diensten ab. An den Diensten unter den Arkaden fragen sich als Capitelte einfache Wellen mit kräftigem Blattornament vor, und nur bei den Säulen der zweiten Gattung setzt sich ein schmales Kämpfergesims auch um den Pfeilerkern fort, aber auch dies wird durch die Mittelschiff-Dienste, die ungetheilt bis zur Wölbung aufwachsen, unterbrochen. Hier sind alle Verhältnisse breit, wuchtig, gebiegen.

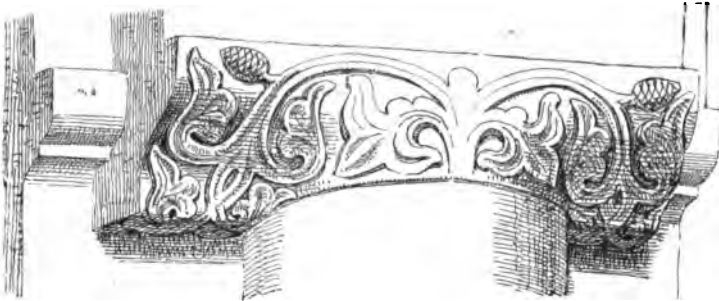
Der um einige Stufen höher gelegene, einschiffige Chor ist freier und schlanker. Zwei Gewölbejoche setzen das Mittelschiff fort, weichen aber um ein kaum Merkliches von der Längenasse gegen Norden ab, und ihnen folgt ein Chorschluß, der aus sieben Seiten des Zehneckes gebildet ist, also in eleganter und malerischer Erweiterung des Raumes über die Flucht der Seitenwände heraustritt. Im vordern Theil des Chors wachsen die Dienste, auf welchen das Gewölbe ruht, von Kragsteinen auf, welche Thiergestalten oder auch ganze Gruppen, zum Beispiel einen Adler, der einen Hasen raubt, darstellen. Im Chorschluß sind die Wandungen der hohen Fenster und die zwischen ihnen aufwachsenden Dienste von besonderer Schönheit und Lebhaftigkeit der Gliederung, die Fenster zeigen strenges Maßwerk und unter ihnen ist die Wand durch dreifach getheilte Blenden decorirt. Die Längenausdehnung der ganzen Kirche beträgt gegen 170 Fuß.

Bei keiner andern Kirche Berlins ist noch so viel von dem mittelalterlichen Schmuck erhalten. Die Chorstühle aus dem Ende des 15. Jahrhunderts sind einfach, aber von trefflicher Holzschnitzerei in flachem Relief. Sie

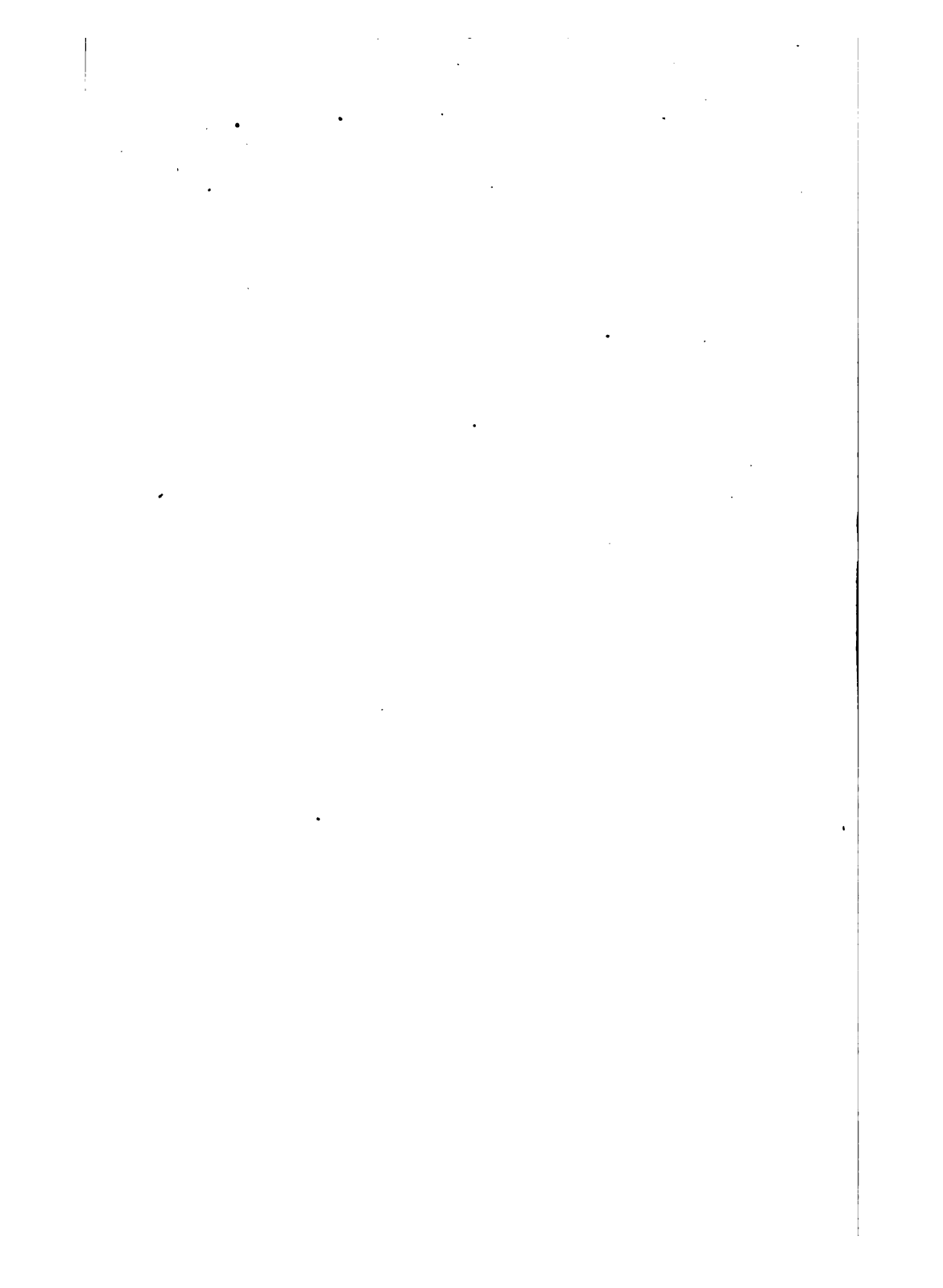
7.



8.



Details der Klosterkirche.
Pfeilercapitelle.

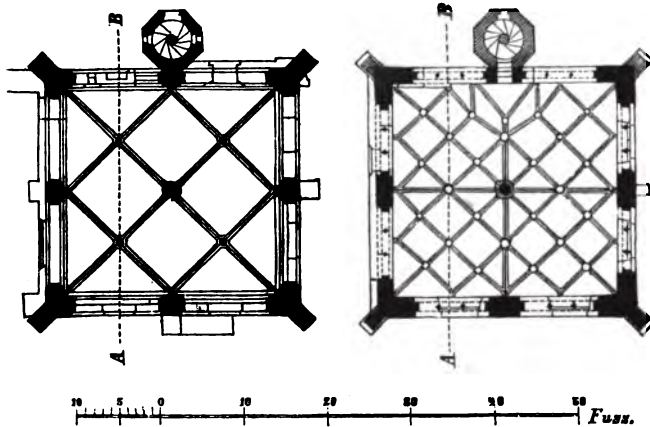
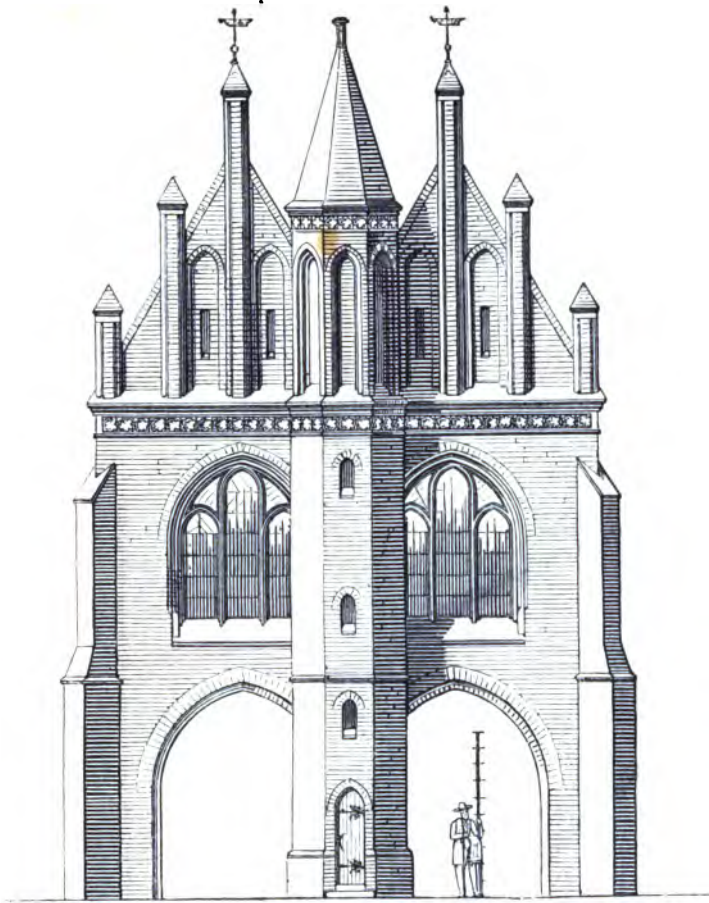


erzählen die Leidensgeschichte Christi, aber nicht in figurenreichen Darstellungen, sondern durch Symbole, die in einer Art Bilderschrift an die einzelnen Momente der Passion erinnern. Inmitten der mit spätgothischem Geäst, Stab- und Rankenwerk verzierten Rücklehnen befinden sich Schilder, welche zum Beispiel die Dornenkrone, die Nägel, die Lanze enthalten. Ein Hahn mahnt an Petri Verleugnung, eine Hand mit dem Schwert und daneben ein Ohr an seine That bei der Gefangennehmung des Herrn und eine Zange an die Kreuzabnahme. Ferner sind noch mehrere holzgeschnitzte und bemalte Heiligenfiguren vorhanden, unter denen besonders Maria und Johannes unter dem Kreuze, eine colossale Gruppe auf einem Balken über dem Eingang des Chors, hervorzuheben. Von den Gemälden ist das interessanteste das Epitaph des Grafen Johann von Hohenlohe, der vor dem Schmerzensmann kniet. Er fiel 1412 als Feldherr des Burggrafen von Nürnberg, nachmaligen Kurfürsten Friedrichs I., in der Schlacht gegen den märkischen Adel am Kremmer Damm.

Das anstoßende Gymnasium zum Grauen Kloster enthält noch einige Räume vom alten Bau des Franciskanerklosters. Der lange Kapitelsaal, dessen Kreuzgewölbe durch eine in der Mitte durchlaufende Reihe von vier kurzen Rundpfeilern getragen wird, erhebt sich über einem Erdgeschoß von gleicher Anlage und ward 1471 bis 1474 von einem Meister Bernhard erbaut. Seine Formen sind für diese späte Zeit von großer Einfachheit. Der Conventsaal mit elegantem Sterngewölbe und ornamental verzierten Schlußsteinen rührt gar erst aus den Jahren 1516 bis 1517 her.

Zu den drei größeren gothischen Kirchen Berlins kommt endlich noch ein viertes ganz kleines Denkmal hinzu, die Spitalkirche zum heiligen Geist, 1313 gebaut. Es ist ein kleines Rechteck von 30 zu 53 $\frac{1}{2}$ Fuß, auch die Chorseite bildet eine gerade abschließende Wand, und diese, weil sie sich gegen die Spandauer Straße wendet, ist als Fassade behandelt. Sie wird von drei Fenstern zwischen Blenden ausgefüllt. Die Seitensenster sind zweitheilig und haben Maßwerk, das mittlere ist breiter und nur durch drei Spitzbogen, die von den Pfosten aufsteigen, gegliedert. Ein Fries mit Wirpfaß-Verzierung zieht sich unter hohem, elegant mit Blenden und Wimpergen (Spitzgiebelchen) verzierten Giebel hin. Alles ist in einer fein behandelten Backsteinarchitektur gehalten. Einer jüngeren Bauperiode, 1476, gehört die späthgothische Wölbung des Innern, ein Tonnengewölbe mit sternförmiger Rippengliederung in drei Jochen und mit einschneidenden Kappen der Langseiten-Fenster an.

Wie einerseits das graue Kloster, nahe am Stralauer Thor gelegen, so bezeichnet andererseits das Spital zum heiligen Geist, am Spandauer Thor, das Ende der Stadt. Zwischen diesen beiden Thoren lag das dritte, das Oberberger, am östlichen Ende Berlins, und vor ihm das Sanct Georgen-Spital mit einer nicht mehr bestehenden gothischen Kirche. Neben dem Franciskanerkloster erhob sich die Wohnung des Markgrafen, eine ausgedehnte unbefestigte Anlage, genannt das hohe Haus, jetzt das Lagerhaus, dessen bessere noch erhaltene Partien indessen dem 17. Jahrhundert angehören. Von dem mittelalterlichen Privatbau ist nichts auf uns gekommen. Dagegen sind



Die Gerichtslaube.

Grundriß und Restaurationsentwurf von Bauermeister



noch Reste von dem alten öffentlichen Bau des städtischen Gemeinwesens vorhanden. Wenn auch leider von ihrer Stelle entfernt, werden sie hoffentlich bald an anderem Plage einen würdigen Wiederaufbau erfahren.

Dieser Bau ist jener unansehnliche, vielfach bespöttelte Theil, der vom ehemaligen Rathhause zuletzt stehen geblieben war, der alte Schöffensstuhl, bekannter unter dem Namen: die Gerichtslaube.

Das ursprüngliche Rathhaus hatte wahrscheinlich seinen Platz am Molkenmarkt. Als die Stadt sich erweiterte und neue Anlagen sich um einen zweiten Marktplatz ausbreiteten, war es sachgemäß, daß sich der Neubau des Rathhauses in der Mitte zwischen den beiden Märkten erhob, an der Oberberger Straße, wie damals die Königsstraße hieß. Wir wollen dies Gebäude nicht im Einzelnen beschreiben, nicht schildern, welche Schicksale es, besonders durch wiederholte Brände erlitt und wie allmählig der ursprüngliche Bau durch mehrere ausgedehnte Zuthaten erweitert wurde, sondern wir wenden unsere Aufmerksamkeit nur demjenigen Theile zu, den wir zuletzt verschwinden sahen. Er stellte sich als ein kleines Haus von zwei Stockwerken dar, bei welchem allerdings schlichte Strebepfeiler eine innere Wölbung vermuthen ließen, das aber sonst in keiner Weise den Charakter des architektonisch Interessanten und des Alterthümlichen trug. Die äußere Hülse war späteren Ursprungs und verdeckte den eigentlichen Bau, der im Innern vollständig erhalten war. Es war eine quadratische Halle, bedeckt mit vier Kreuzgewölben, die von einer starken Mittelsäule aufwuchsen. Ursprünglich stand sie vollständig frei, als eine offene

Laube, die sich nach jeder Seite in zwei Spitzbogenarkaden öffnete. In der Folge wurde sie zunächst östlich durch einen an der Königsstraße gelegenen Rathhausflügel, am Schluß des 14. Jahrhunderts nördlich durch einen Thurm verbaut, und in der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Arkaden vermauert, da nach Einführung des römischen Rechts die alte Anlage der Gerichtslaube nicht mehr nöthig war, in welcher ursprünglich nach deutschem Brauch die Schöffen öffentlich vor den Augen des Volkes Recht sprachen. Es ist ein Backsteinbau in frühgothischen Formen, in welchem noch manches alterthümlich Romanische auftaucht, ähnlich wie im Langhause der Klosterkirche, so daß die Entstehung der Gerichtslaube wohl gleichzeitig mit dieser, in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts zu setzen ist. Die Gliederungen, die Profilirungen der Gewölbrippen sind streng und schwer, und vor allem verdient der starke Mittelpfeiler Aufmerksamkeit. An Stelle eines eigentlichen Kapitelles ist er gekrönt durch einen halbsartigen Streifen, der unten durch einen schmalen Wulst mit Blattgewinden, oben durch einen ähnlichen mit Bandgeflecht-Ornament begrenzt wird, während der Streifen dazwischen mit seltsamen Reliefdarstellungen versehen ist. Obwohl sonst das Innere der Gerichtslaube dem Berliner Publikum ziemlich unbekannt blieb, sind diese Sculpturen an einer Säule im Keller des neuen Rathhauses copirt und wurden dadurch populär. Sie gehören zu jenen interessanten Thierdarstellungen, in welchen sich die Symbolik und der Humor des Mittelalters gern ergingen. Ein Affe packt den Ast eines Eichbaumes, auf dessen anderer Seite ein Adler sitzt und einen Knochen in den Klauen hält;

unter einer zweiten Eiche stehen sich zwei Schweine von höchst ergöglicher Physiognomie gegenüber; unter phantastischem, romanisch stilisirtem Blattwerk sitzen endlich zwei fabelhafte Bestien mit Vogelleib, Menschenkopf und Schwänzen in Schlangenform, die sich mit einander verflechten. Diese Darstellungen sind offenbar mehr als ein launiges Spiel der Phantasie, wir haben in ihnen sicher eine sinnbildliche Bedeutung zu suchen, und die Bestimmung des Ortes, an dem sie sich befinden, macht es wahrscheinlich, daß wir hier einen der Fälle haben, in welchem Thiere als Repräsentanten von Lastern auftreten, den Lastern, über welche an der Gerichtsstätte abzuurtheilen war. Am einfachsten ergiebt sich die Bedeutung der Schweine, sie vertreten Unzucht und Schlemmerei, der Adler Raubsucht, der Affe, wovon auch sonst Beispiele vorkommen, Habsucht und Geiz, die phantastischen Ungeheuer versinnlichen wahrscheinlich Haß und Zorn. Ein ganz ähnlich gebildetes Geschöpf mit Vogelleib und menschlichem Angesicht ist der an einem Eckstrebenpfeiler des Aeußern angebrachte „Kaa“, der alte Pranger, unter welchem der Ring eingemauert ist, an den die Verurtheilten gebunden wurden.

Ueber den Schöffenstuhl wurde in der Folge ein oberes Stockwerk, der Rathstuhl (Sitzungsraum des städtischen Rathes) errichtet, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts einen durchgreifenden Neubau erfuhr. Hier mischen sich die mittelalterlichen Formen mit denen der Renaissance. Die vier Kreuzgewölbe, welche ebenso wie unten auf einer Mittelsäule ruhen, sind noch vollständig gothisch profilirt, aber weicher, eleganter, die Sandsteinsäule selbst zeigt aber

bereits die Formen des neuen Stils und zwar in ähnlicher Weise behandelt, wie die gleichzeitig von C. Theiß errichteten Theile des Schlosses, von denen später die Rede sein wird. Der Säulenschaft, der über einer mehrgliedrigen Basis empornächst, erhält dadurch den Charakter des Kräftigen, Widerstandsfähigen, daß er sich in einer starken Entasis (Schwellung) verjüngt, und über dem unteren Drittel durch derbe Ringe umgürtet ist. Den oberen Theil des Schaftes schmücken, an Blattgewinden befestigt, die Wappen angesehenere Berliner Familien: Reiche, Döring, Matthias und Tempelhof. Dazwischen hängen auf vier einzelnen kleinen Schilden die Ziffern der Jahrzahl 1555 herab. Das Kapitell zeigt korinthische Form, ist aber gedrungen und energisch, und trägt, zur Aufnahme der Gewölbrippen, eine vielgliedrige, starke Deckplatte.

An der verbauten Gerichtslaube, wie man sie bis vor kurzem bestehen sah, konnte niemand Freude haben; die Art, auf welche die städtischen Behörden sie seit Jahren in Verwahrlosung und Schmutz verkommen ließen, steigerte im Publikum die Vorurtheile gegen den kleinen Bau mehr und mehr, der nun zum Gegenstand eines wohlfeilen Spöttelns wurde. Erst in neuester Zeit wurden in der Presse dankenswerthe Versuche gemacht, das Publikum über den Werth der Gerichtslaube aufzuklären, ihm zu sagen, daß in dieser unansehnlichen Kapsel, die verschwinden solle, ein vollständig erhaltener Kern stecke, der künstlerisch wie geschichtlich merkwürdig sei. Die früheren Spitzbogenhallen sollten auf allen vier Seiten wieder geöffnet werden und so sollte die untere Halle nun als öffentlicher Durchgang bestehen, der in keiner Weise den

Berkehr gehemmt haben würde, da der Bau nicht den Fahrweg einengte und der Bürgersteig durch ihn hindurchführen konnte. Eine angemessene Außenarchitektur in den Formen märkischer Backsteingothik ergab sich leicht aus dem Inneren, und unter den Restaurationsentwürfen war derjenige, welcher an jeder Front, den Arkaden und Fenstern entsprechend, zwei krönende Spitzgiebel zeigte, der ansprechendste. Dann hätte Berlin eine solche offene Halle mit einem Mittelpfeiler gehabt, wie sie besonders in England gewöhnlich sind, dort nur nicht so frühen Ursprungs, sondern in den zierlichen Formen der späteren Gothik errichtet. So steht das Poultry Cross auf dem Markte von Salisbury, so ist ein ähnliches Cross mitten auf der Kreuzung von zwei engen Straßen in Chichester erhalten. Inmitten des lebhaften Verkehrs, neben der großen Masse des neuen Rathhauses hätte die kleine alte Halle nur eine glückliche malerische Wirkung machen können. Gerade Berlin, bei seiner überwiegenden modernen Regelmäßigkeit, hätte eine solche willkommen heißen, hätte bei seiner Armuth an älteren Denkmälern sich freuen müssen, dieses Monument des Bürgerthums erhalten zu sehen. Aber die Vorurtheile haben gesiegt, und der Kaiser, der gegen das städtische Alterthum mehr Pietät bewiesen, als die Stadt selbst, wird nun dafür sorgen, daß die Werkstücke wieder zusammengefügt werden und an anderem Ort einen würdigen Platz finden.

Köln stand während des Mittelalters sehr gegen Berlin zurück. Es hatte nur zwei Thore, die von Berlin nach Rüpenick und nach Teltow führten. Der Ort war auf die Insel zwischen beiden Spreearmen beschränkt. An

der Stelle des jetzigen Schloßplatzes erhob sich die Kirche der schwarzen Brüder, d. h. des Dominikanerklosters, ein dreischiffiger gothischer Bau. Die ganze daran stoßende nördliche Spitze der Insel war wüster Platz oder Sumpf. Von dem Dominikanerkloster führten die Brüder- und die Große Straße (jetzt Breite Straße) auf die schon oben erwähnte Pfarrkirche von St. Peter und auf das kölnische Rathhaus zu. Von hier aus gingen noch einige Straßen zwischen beiden Spreearmen südwärts, begrenzt von der Fischerstraße mit Einer Reihe von Häusern, die nach Berlin hinüberblickten, und von der Grünstraße, deren Namen schon sagt, daß sie gegen Wiesen stieß. Diese bespülte der kleine Arm der Spree, und jenseits desselben, vor der Stadt, lag das St. Gertruden-Spital, dessen kleine gothische Kirche aus Anfang des 15. Jahrhunderts nicht mehr besteht. Die Verbindung zwischen Berlin und Köln war anfangs allein durch den Mühlendamms hergestellt; der bis in das 17. Jahrhundert ein schmaler unansehnlicher, mit hölzernen Krambuden besetzter Gang war. In der Folge kam die Lange Brücke hinzu, welche damals den Namen eher verdiente als jetzt, indem sie bis zur Gegend der Heiligen-Geist-Straße führte. Wahrscheinlich ward sie erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts hergestellt, als im Jahre 1307 Berlin und Köln sich zu einer gemeinsamen Verfassung einigten und nun auch ein zwischen beiden Städten in der Mitte stehendes gemeinschaftliches Rathhaus gründeten, das neben der Langen Brücke „auf der Spree“ gelegen war.

Noch immer konnten Berlin und Köln sich mit andern märkischen Städten, wie Brandenburg, Prenzlau, Stendal,

nicht messen was die Stattlichkeit und die künstlerische Bedeutung der kirchlichen und profanen Bauwerke betraf. Und doch überflügelten sie allmählig, und besonders seit ihrer Vereinigung, die übrigen Städte an politischer Bedeutung. Schon im Jahre 1280 war in Berlin der große märkische Landtag zusammenberufen worden, und als nach dem Tode des ruhmreichen Markgrafen Walbemar (1319) das ganze Gebiet, das bis dahin eigentlich nur in der Person des Fürsten zusammengehangen, eine Beute gieriger Nachbarn ward und der innern Zerrüttung preisgegeben schien, bildete der märkische Städtebund den einzigen Halt. Sein Haupt war Berlin, das die Leitung der Geschäfte in der Hand hatte, und hier fanden auch die Bundesversammlungen statt. In der unruhigen und sturmvollen Zeit unter den bayrischen Markgrafen benützte es diese Stellung, und wenn auch Carl IV. als Regent für seinen Sohn Wenzel nicht hier sondern in Tangermünde residirte, das an der Elbe, der Haupthandelsstraße des nordöstlichen Deutschlands, liegt, so bedurfte die gewerbthätige, handeltreibende, wohlhabende Bürgerschaft, die sich auf eigne Kraft verließ, auch der fürstlichen Gunst nicht, um sich zu behaupten. Mitten unter den zerrütteten Verhältnissen, wie sie in der spätern Zeit des luxemburger Regiments wieder hereinbrachen, als die fehdesüchtige und raublustige Ritterschaft das Land verheerte und die Frucht der Arbeit vernichtete, als Jobst von Mähren, dem Sigismund die Mark verpfändet, sie nur als ein Object ansah, aus dem Geld zu ziehen sei, verstand es Berlin doch noch, seine Macht und seinen Besitz zu mehren. Allmählig hatte es in nächster Umgebung die Güter Reinickendorf, Lichtenberg,

Friedrichsfelde, Stralau gekauft, vom Johanniterorden die ehemaligen Tempelherrn-Güter Mariendorf, Tempelhof, Marienfelde, Kirzdorf erworben und Köpenick in Pfandbesitz genommen. Es stand kräftig und blühend da, als Burggraf Friedrich von Zollern, zuerst als des Kaisers Verweser und oberster Hauptmann (1411), dann als Landesherr die Markgraffschaft in Besitz nahm und geordnete Zustände herstellte.

II.

Unter den Hohenzollerischen Kurfürsten.

Markgraf Friedrich I. hielt gewöhnlich Hof in der Burg Kaiser Karls IV. zu Tangermünde, während er Berlin nur bei besonderen Gelegenheiten besuchte. Hier nahm er 1415 die Huldigung der märkischen Stände entgegen, und zwar im Hohen Hause in der Klosterstraße. Hier genas im Jahre 1420 seine Gemahlin, die schöne Else, eines Töchterchens. An einem dauernden Aufenthalt in Berlin hinderte ihn bereits manche Widersetzlichkeit und ein zu starkes Selbstgefühl auf Seiten der Einwohner. Während es in der Mark sein Ziel gewesen war, den Uebermuth und die auf Gewalt begründete Selbstherrlichkeit der Adligen zu brechen, blieb es seinem Nachfolger vorbehalten, nun auch die Vermessenheit der Städte zu beugen und so die Landeseinheit zu vollenden. Gleich nachdem Friedrich II. die Regierung angetreten, benutzte er eine Zwistigkeit, welche zwischen dem gemeinschaftlichen Rath von Berlin und Köln auf der einen und der Bürgerschaft auf der andern Seite ausgebrochen war, nahm für die letzte Partei, erschien mit sechshundert Reitern vor

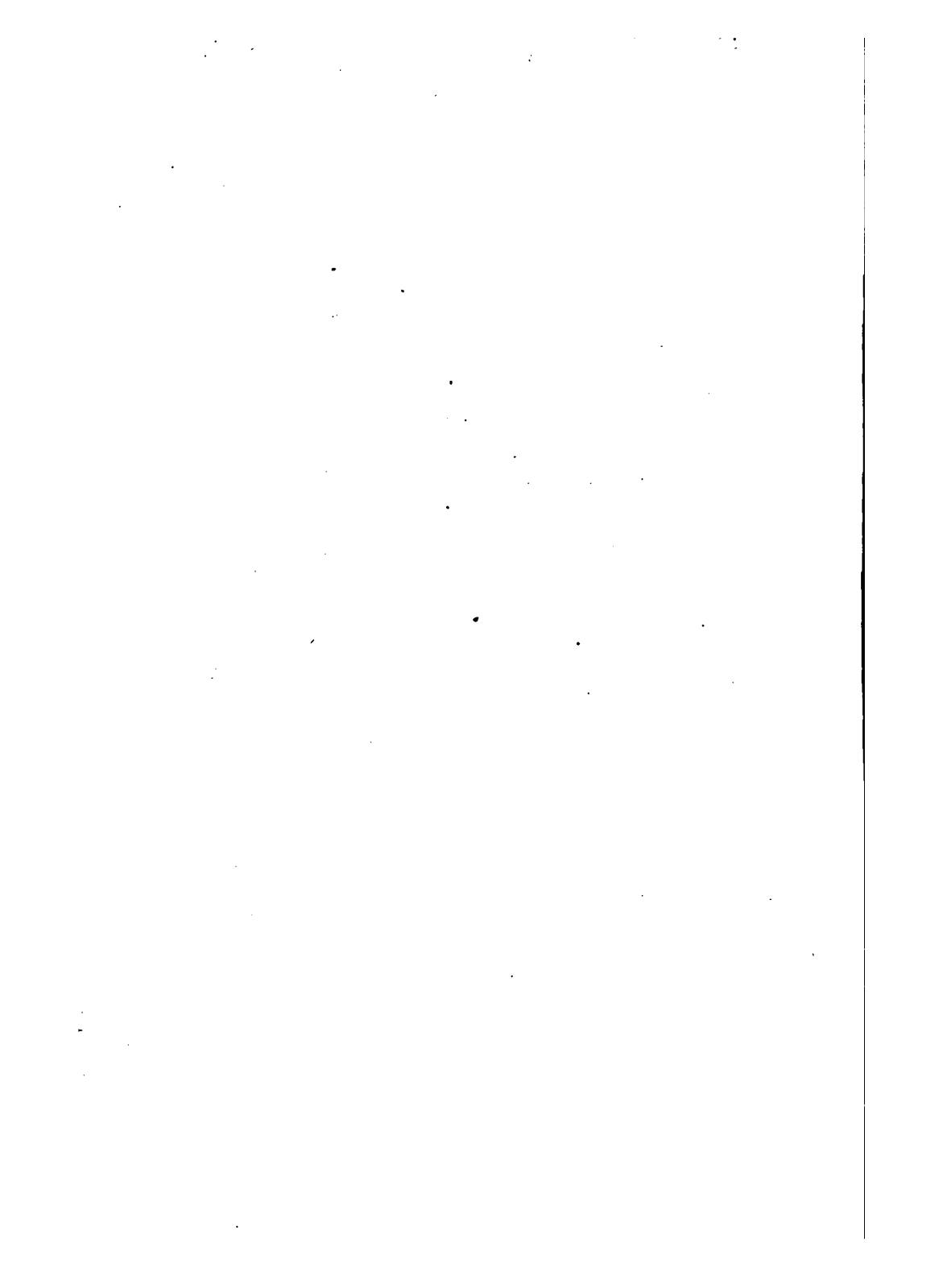
dem Spandauerthor, forderte und erhielt die Schlüssel der Stadt, beseitigte den Rath und setzte 1442 ein neues Stadtregiment ein, durch welches indessen Berlin seiner wichtigsten Freiheiten beraubt ward. Endlich machte er die Unterwerfung der beiden Städte dadurch vollständig, daß er in ihrer Mitte eine Burg zu errichten begann. Sie erhob sich an dem einen Ende der Stadt Köln neben dem Grund und Boden, welchen das Dominikanerkloster einnahm, unmittelbar am Ufer der Spree, nahe der Langen Brücke. Im Jahre 1448 ward nach einer Unterbrechung der Schloßbau fortgesetzt, 1451 ward die Burg bezogen. Das Hohe Haus, dessen der Markgraf nicht mehr bedurfte, erhielt im selben Jahre Ritter Jörg von Waldenfels zum Lehen.

Bisher haben uns vorzugsweise die kirchlichen und die bürgerlichen Bauwerke beschäftigt. Manches von dem bereits Geschilderten spielt schon in diese Periode hinüber. Im Ganzen ist es aber von nun an die von den Fürsten gepflegte Architektur, welche in die erste Reihe tritt.

Als ein festes Schloß, auf Vertheidigung eingerichtet, mit Mauern und starken Thürmen, Wohnung und Nebengebäuden stieg die Markgrafenburg an der Spree empor. Der wichtigste noch bestehende Rest des ältesten Baues ist der „Grüne Thurm“, ein runder Thurm, von welchem bei der Ansicht des Schlosses von der Wasserseite her nur ein kleines Stück seines Umfangs zum Vorschein kommt, denn er ist ganz eingebaut zwischen dem Thurm und der Apsis der Schloßkapelle auf der einen, dem vorspringenden Gebäude mit den beiden Eckthürmchen, von dem wir weiterhin reden werden, auf der andern Seite. Ursprünglich



Das Schloß
von der Wasserseite.



war im Grünen Gut das Burgverließ, bis endlich der Große Kurfürst das Gefängniß aus seinem Hause verbannte. Ein zweiter Thurm des Schlosses war der Große Wendelstein mit einem Aufgang ohne Stufen, von großer Solidität der Herstellung, von Kurfürst Friedrich II. für das Emporfahren großer Geschütze angelegt. Er ist theilweise noch in der einen Hälfte des Treppenhauses unter dem Schweizeraal erhalten. An diesen Bau stieß das eigentliche Wohngebäude des Markgrafen. Daneben, nahe am jetzigen Lustgarten-Portal, lag das Zeughaus, ein Bau von mäßigem Umfang, der in seinem unteren Stockwerk den Marstall enthielt. Gleichzeitig mit der Burg selbst entstand die bereits erwähnte Capelle, welche auf der andern Seite des Grünen Gutes anstößt, Sie war eine dem heiligen Erasmus gewidmete Pfarrkirche und ward im Jahr 1469 zum Domstift erhoben. Ueber der Capelle steigt ein hoher viereckiger Thurm empor und der dreiseitige Chorabschluß springt aus demselben nach dem Wasser zu heraus. Jetzt ist die Capelle in Zimmer verwandelt und in ihr befindet sich, eine Treppe hoch, der glücklich angelegte Bibliotheksraum Friedrich Wilhelms IV. Die Gewölbe aber gehören unmöglich zum ursprünglichen Bau, nehförmig, barock, einer völlig in Spielerei und Entartung verfallenen Gothik angehörig, mögen sie schwerlich vor dem Anfang, vielleicht auch erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

Dies war das letzte Aufblühen der bereits verlöschenden Gothik in diesen Gegenden. Etwa gleichzeitig, 1536, hatte noch die nahegelegene Dominikanerkirche einen reichen

Umbau erfahren und die Eigenschaft des Domstifts ging von der Schloßkapelle auf diese Anlage über, die jetzt den Namen der heiligen Kreuzkirche erhielt und zugleich als Grufkirche des Hohenzollerischen Herrscherhauses diente. Im Jahre 1747 ward sie abgerissen, einem neuen Dom-
bau an andrer Stelle zuliebe. Eben diese Kirche wurde der Schauplatz der officiellen Einführung der Reformation in Berlin unter demselben Kurfürsten, der sie umgebaut, Joachim II.

Dieser liebte Glanz und Pracht, ein Sinn, der sich zunächst in zahlreichen Hoffesten äußerte und sich allmählig auch der Bürgerchaft mittheilte. Er beförderte die Kunst, beschäftigte Goldschmiede und Bildhauer, hatte einen eignen Hofmaler, und veranlaßte namentlich eine lebhafte Bau-
thätigkeit. Der bedeutendste Architekt in seinem Dienst war Caspar Theiß, welcher das kleine Jagdschloß Grunewald erbaut und vor Allem dem Schloßbau zu Berlin seine Kraft widmete. Mit ihm beginnt die Ein-
führung der Renaissance in Berlin, nachdem die Gothik sich vollständig überlebt hatte und der größten Verwilderung anheimgefallen war. Mit dem Siege des modernen Geschmacks stand zunächst eine für die Mark bedent-
liche Neuerung in Zusammenhang. Auf die Eigenthümlichkeit des heimischen Backsteinmaterials, der sich die Gothik anbequeme und das sie, bei glücklicher Umbildung der architektonischen Glieder, wirksam zur Geltung hatte kommen lassen, nimmt die Renaissance keine Rücksicht, ihr Material ist Haustein, in dem man die hervorragenden Architekturtheile herstellt, und der allein für die Formen maßgebend wird. Wenn nun auch das Mauerwerk aus

Backstein besteht, so verschwindet dieser doch unter der Verputzung. Allerdings ist dieses Verschmähnen des Backsteins, eines Stoffes, der so charaktervoller Behandlung fähig ist und in seiner Verbindung mit Terracotta-Decoration auch den größten Reichthum des Schmucks gestattet, keineswegs eine allgemeine Eigenschaft der Renaissance, die edlen Backsteinbauwerke des 15. Jahrhunderts in einigen Gegenden Oberitaliens, in Mailand, Pavia, Ferrara, Bologna, liefern den besten Beweis des Gegentheils. Aber man muß sich den Weg klar machen, auf welchem die Renaissance in die deutsche Baukunst eindrang, um zu verstehen, daß diese Muster für sie nicht bestimmend werden konnten.

Es waren nicht die Architekten, denen die Einführung des neuen Geschmacks zu danken ist, diese blieben vielmehr in einer schablonenhaften, entarteten und handwerksmäßig ausgeübten Gothik noch Jahrzehnte lang befangen, während die künstlerische Richtung im Vaterland schon längst eine andre geworden war. Die Maler und zum Theil die Bildhauer, an der Spitze Dürer, Peter Vischer, Burgkmair, Holbein waren es vielmehr, welche die Renaissance, auch in den architektonischen Formen, auf deutschen Boden verpflanzten. Sie empfanden am ehesten, daß sich die Gothik mit der neuen Auffassung der körperlichen Form, die sie begründeten, mit ihrem neuen Verhältniß zur Natur nicht verträgt. Architektonische Umrahmungen im Renaissancestil umgeben ihre figürlichen Darstellungen, Entwürfe in gleichem Geschmac für die verschiedensten Zweige der Kunstindustrie gehen von ihnen aus. Von ihren Denkmälern, Gemälden, Holzschnitten lernt das Volk diese Formen kennen und macht sich mit ihnen vertraut. End-

lich können auch die Baumeister, so zähe und so träge sie an dem Alten festhielten, nicht mehr widerstehen.

Die Folge dieser Entwicklung für die deutsche Renaissancearchitektur ist ein Ueberwiegen des rein decorativen Zuges, zweitens der Mangel an Verhältniß zu verschiedenen Arten des Materials. Den Maler hindert eben nichts, seine Erfindungen für das beste Material, das sich denken ließ, zu erfinden. Dazu kam, daß nun auch in der italienischen Baukunst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, als man auf Verstärkung der Form, auf entschieden plastischen Ausdruck drang, als Michelangelo's und Palladio's Einfluß bestimmend ward, der Backstein als Stoff verschwiegen zu werden pflegte. So kann man als die Zeit, mit welcher in Berlin das heut so bedenkliche Verputzungs- und Surrogatwesen begann, die Mitte des 16. Jahrhunderts bezeichnen. Damals suchten ja auch die größten italienischen Baumeister, namentlich Palladio, vielfach den Stein durch Holz, Stuck, Verputzung zu ersetzen. Indessen muß man zugeben, daß man in Berlin dabei immer noch mit Maß verfuhr. Lange Zeit wurde zu den hervorragenden Architekturbauten immer noch Sandstein beschafft und die stellvertretenden Stoffe wurden, wo sie vorkamen, sorgfältig und gut bereitet. Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts artete das Verkleidungswesen in lügnerische Unsolubilität aus.

Die Schöpfung von Caspar Theiß war derjenige Flügel des Schlosses, welcher den Namen das Zweite Haus führte, südlich neben der Kapelle und im rechten Winkel zu der Hauptmasse der bisherigen Kurfürsten-Wohnung angelegt. Dieses Gebäude, obwohl später von

Schlüter umgebaut, ist doch noch immer in seinen Hauptmauern erhalten. Es war ursprünglich ein stattliches Haus mit hohen Giebeln, das über einem fensterlosen Unterbau drei Stockwerke mit Reihen gekuppelter Fenster enthielt, welche in dem geschweiften gothischen Flachbogen, den sogenannten Efelrücken, schlossen. An beiden Ecken der gegen den Schloßplatz gewendeten Façade sprangen runde Eckthürme heraus, die noch um zwei Geschosse über das Haus emporstiegen und kuppelförmig endigten. Einen dieser Erker sehen wir im jetzigen Schlosse erhalten, nur wurde er, statt wie früher erst über dem Erdgeschosß herauszuwachsen, von Schlüter bis zum Boden herabgeführt und verlor den thurmartig überragenden Theil. Der andre Erker befand sich an der Stelle, wo jetzt das zweite (westliche) Schloßportal beginnt. Das stattliche Eingangsthor lag in der Mitte der Front, an der Stelle des jetzigen Ostportals. Ihm entsprechend war nach dem Hofe zu die Reitschnecke angebaut, eine Wendeltreppe ohne Stufen, so daß man auch emporreiten konnte, in einem achteckigen Thurm enthalten, ganz offen und auf freistehenden Säulen ruhend. Das oberste Geschosß enthielt einen einzigen großen Saal mit hängender Decke, welche in der Folge der Schauplatz mancher Festlichkeiten war. Vor dem Erdgeschosse zog sich ehemals eine Halle, die Stechbahn für die ritterlichen Spiele, entlang. Noch ist an einer Stelle im Innern des Flügels die alte Decoration im Geschmack einer sehr edlen und noch ziemlich ursprünglichen Renaissance enthalten: ein auf Pilastern ruhender, mit reichem Bildwerk verzierter Triumphbogen vor dem Erker im zweiten Hauptgeschosß. Auch auf die anstoßenden älteren

Theile dehnte der neue Geschmack sich aus. Die Capelle ward außen in Sgraffito-Technik mit Quaderungen bemalt, der Grüne Hut erhielt in seinem oberen Stockwerk eine Decoration von candelaberartigen Säulen, die auf ausgekragten Consolen ruhen. Man erblickt sie noch an dem kleinen Stück, das jetzt allein frei liegt, ferner aber auch an dem Theil, der in die Zimmer des Flügels hineingebaut ist, von dem gleich die Rede sein soll, des Hauses der Herzogin.

Es ist dieses der stark nach der Spree zu heraustrretende schmale Bau, den zwei polygone Thürme einschließen und der einen der kleinen Hinterhöfe des jetzigen Schlosses begrenzt. Er führt seinen Namen wahrscheinlich von der Herzogin Hedwig von Braunschweig (gestorben 1602), der Schwester des Kurfürsten Johann Georg. Nachdem der prunkliebende Joachim II. die Finanzen der Mark Brandenburg in ziemlicher Verwirrung hinterlassen, gab es für den neuen Markgrafen allerdings anfangs viel zu thun, um die wirthschaftlichen Zustände wieder in Ordnung zu bringen. Dennoch that er für den Weiterbau des Schlosses fast noch mehr als sein Vorgänger. In seinem Dienste stand der Baumeister Hans Räßpell, der ein Jahrgehalt von 120 Rthln., dazu einen Wispel Roggen, einen Wispel Gerste und die gewöhnliche Hofkleidung für seine Person erhielt. Er führte zunächst den Bau des Caspar Theiß zu Ende, errichtete den zuletzt erwähnten Flügel und führte wahrscheinlich auch das Gebäude an der Ecke der Lustgartenseite und der Spree, mit einer schmalen Front gegen das Wasser, aus, den höchsten Theil des Schlosses. Hier aber rührte der Plan von

einen andern Architekten her, dem Grafen Rochus zu Lynar.

In diesem tritt eine höchst interessante Persönlichkeit auf den Schauplatz der brandenburgischen Hauptstadt, ein Italiener von Geburt, aus einem vornehmen Geschlecht entsprossen, zugleich erfüllt von der Bildung der italienischen Renaissance, ein Mann, der durch seine Vorzüge und seine Leistungen sich im Norden eine großartige Stellung gründete. Sein Familienname war Guerini, den Namen Lynar nahm er von einem alten Schlosse im Florentinischen an. Er war den 25. Dezember in Marradi geboren. Seine Jugendbildung genoß er in Gemeinschaft mit Cosmo de' Medici, dem späteren Großherzog von Toscana, und am Hofe des Herzogs Alphons von Ferrara gab er sich dem Studium der Kriegswissenschaft hin. Halb-erwachsen machte er mit seinem Vater die Expedition gegen Tunis mit, kam darauf als Kammerjunker an den Hof zu Florenz, sah sich aber genöthigt 1542 Italien zu seiner Sicherheit zu verlassen wegen einer Blutschuld, die sein Vater auf sich geladen. Er trat in französische Dienste und war bald als Diplomat, bald als Ingenieur thätig, 1552 vertheidigte er das belagerte Metz gegen die Kaiserlichen und ward in Folge davon General-Commissar für alle Festungen der Krone. Sechs Jahre später ward ihm bei der Belagerung von Dierenhofen ein Auge ausgehossen. Später trat er zum Protestantismus über und heirathete eine reformirte Französin. Beim Ausbruch der Religionskriege trat er 1568 als Feldmarschall in den Dienst des Pfalzgrafen Casimir, des Verbündeten der Hugenotten und kam so nach Deutschland. Erst am Hofe zu

Baumaterials ist, von Pirna. Der ausführende Baumeister war ebenfalls ein Italiener, Peter Nuron, aus Lugano gebürtig, der schon früher unter Joachim II. in Berlin thätig gewesen war, sodann in Dessau den Schloßbau geleitet und auch in Dresden gewirkt hatte. Johann Georg nahm ihn 1590 gegen 250 Thlr. Gehalt, freie Wohnung und Tisch bei Hofe und Hofkleidung für zwei Personen in Dienst. Das Dritte Haus ward von ihm 1597, ein Jahr nach dem Tode des Grafen von Lynar, beendet.

Schon früher, um 1580, war der kleine Bau begonnen worden, welcher das Dritte Haus mit dem jetzigen Lustgartenflügel verbindet und die Durchfahrt in den inneren Schloßhof enthält. Der im obern Stockwerk gelegene Malastersaal ward aber erst unter dem Großen Kurfürsten vollendet. Gleichzeitig mit dem Dritten Hause entstand der noch erhaltene Flügel der Schloßapotheke, das niedrige Haus mit stattlichen Giebeln, das noch jetzt bei der Ansicht vom Lustgarten her mit dem Schlosse eine malerische Gruppe bildet. Andre Nebengebäude des Schloßes aus damaliger Zeit sind: der Thurm der Wasserkunst, in der Folge, seit der Große Kurfürst die Münze hinein verlegte, der Münzthurm genannt. Er befand sich an der Stelle, an welcher jetzt die Lustgartenfront des Schloßes einen Vorsprung bildet. Sodann zwei Flügel, die auf diesen Thurm zuführten und im rechten Winkel zu einander standen; das Lange Haus, Wohnung der kurfürstlichen Prinzen, ein ausgedehnter niedriger Bau, im Charakter der Schloßapotheke verwandt, dem Dritten Hause parallel und bis zur Kreuzkirche sich erstreckend, seit 1585

unter Billigung des Grafen zu Lynar nach Rissen des kurfürstlich Sächsischen Baumeisters Peter Kummer des Älteren gebaut; endlich die Neuen Ganggebäude, eine Gallerie über den Pferdebeställen, an der jetzigen Lustgartenseite, 1604—1606 unter dem Kurfürsten Joachim Friedrich errichtet.

Unter dem Kurfürsten Johann Sigismund (1608 bis 1619) folgten unruhige Zeiten, welche der künstlerischen Thätigkeit nicht günstig waren. Zwar wurde der Besitz des Brandenburgischen Hauses vermehrt, es ward Preußen, es wurden die Grafschaften Cleve, Mark und Ravensberg erworben. Trozdem hatte zunächst nur die politische Unsicherheit innen und außen zugenommen. Händel und verheerende Krankheiten zerrütteten das Land. Der Uebtritt des Kurfürsten von der lutherischen zur reformirten Kirche, aus innerster Ueberzeugung geschehen, zugleich aber ein Schritt von politischer Bedeutung, gab dem fanatischen Eifer der Pastoren Nahrung, rief Aufregung im Lande, Opposition bei den Ständen, sogar offene Unruhen in Berlin hervor. Krank, dazu in politischem Gedränge, legte der Kurfürst endlich die Regierungsgewalt in die Hände seines Sohnes. Wenige Wochen darauf starb er in dem Hause seines Kammerdieners Anton Freitag in der Poststraße, in das er sich zurückgezogen hatte. Unter Georg Wilhelm, in der Zeit des dreißigjährigen Krieges, als das größte Elend über alle deutschen Gauen hereinbrach, als auch die Mark Gewaltthaten, Verheerungen, Brandschätzung, Theuerung, Pest zu erdulden hatte, als Wohlstand und Cultur von der Höhe herabgeschleudert wurden, die sie bereits gewonnen, ist das architektonische Schaffen

vollends zum Schweigen gebracht. Diese Epoche ist in Berlin nur durch Eine interessante Leistung vertreten, welche hier als das einzige nennenswerthe Privathaus im Renaissancegeschmack dasteht; das 1624 gebaute Haus des Ritters Georg von Ribbeck, in der Breiten Straße (Nr. 35). Mit seiner breiten Front, seinen zahlreichen Fenstern, seinen Giebeln mag es in alter Zeit sich unter den Bürgerhäusern recht vornehm ausgenommen haben. Die Verhältnisse sind gut, das Portal mit Wappen, Inschrift und reicher Bildwerk-Verzierung ist von tüchtiger Arbeit; daß im obersten Stockwerk die Anordnung der Fenster anders als in den beiden unteren ist, wirkt nicht störend, da der Baumeister einen kräftig ausgebildeten Fries angebracht hat, der beide Theile mit Entschiedenheit trennt. Jetzt gehört dies Gebäude mit zum königlichen Marstall.

Bei Abschluß des Westphälischen Friedens bot die Stadt Berlin ein Bild des größten Elends und der Verwilderung. Noch immer bestand sie nur aus dem alten Berlin und Köln. Beide Städte enthielten zum großen Theil nur hölzerne Häuser, deren Rauchfänge von Lehm waren, in vielen Gegenden standen kümmerliche strohbedeckte Hütten. Die Burgstraße war noch nicht vorhanden, die Heilige-Geiststraße war ein wüster Platz, auf welchem die Tuchmacher ihre Zeuge ausspannten. Vor dem halbverfallenen Schloß lag ein dürre Sandfleck und daran schloß sich, halb ein verwilderter Busch, halb ein Sumpf, der Lustgarten. Auf den Plätzen befanden sich Ziehbrunnen wie in Dörfern, sehr viele davon aber waren verschlammte und unbrauchbar. Die wenigen Brücken verfielen und

zeigten sich meistens unbenutzbar für die Ueberfahrt großer Wagen, die verstopften Canäle verursachten den übelsten Geruch, Unrath und Auskehricht lag auf den Straßen hoch aufgeschüttet. Um hiervon den Neuen Markt zu säubern, war eine Zeit lang jeder Bauer, der zu Markte kam, verpflichtet, ein Fuhrer Koth mit zurück zu nehmen. Vor Allem wurde die Sauberkeit wenig gefördert durch die damals sehr beliebte Schweinezucht. Mußte doch in der Bauordnung vom 30. November 1641 ein hochweiser Rath das Verbot ergehen lassen, die Einwohner sollten sich wenigstens nicht unterstehen, die Säuställe auf freier Straße unter ihren eigenen Fenstern anzulegen. Ende des 16. Jahrhunderts hatte die Einwohnerzahl von Berlin und Köln bereits 12000 Seelen betragen, seitdem war sie aber, besonders unter dem Druck des Krieges bis auf 6500 gesunken, und von 1219 Häusern standen 350 leer.

So hatte Kurfürst Friedrich Wilhelm seine Hauptstadt im Jahre 1640 bei seinem Regierungsantritt vorgefunden. Noch dauerte es acht Jahre bis zum ersehnten Friedensschluß. Groß in der Gesinnung, klar in seinen Zielen, stark in seinem Willen, und mit der schöpferischen Kraft des echten Staatsmannes ausgerüstet, begann jetzt der Kurfürst jene Politik, durch welche es ihm möglich ward, aus den zahlreichen einzelnen Ländern und Besitzungen einen Staat zu formen. Zugleich wandte er unausgesetzte Aufmerksamkeit und Kraft darauf, das verarmte und zerrüttete Volk zu heben. Aber seine Bemühungen hatten manche äußere Unterbrechung zu erfahren. Kriege entbrannten aufs Neue, am Rheine mußte er das Reich vertheidigen helfen, dann nach der Mark zurückkehren, um

Nothwehr zu üben gegen die einbrechenden Schweden und sie bis zur Ostsee zurückzuwerfen. Als dann im Jahre 1679 der ungünstige und trotzdem ersehnte Friede von Saint-Germain geschlossen ward, bewies er im gesteigerten Maße, daß er mit gleicher Energie den Frieden zu nützen wie den Krieg zu führen verstand. Berlin hatte das vorzugsweise zu empfinden. Die Bevölkerung begann zu wachsen, Fremde, besonders Schweizer und Pfälzer, wanderten ein, die Juden wurden nicht mehr ausgeschlossen, endlich wurden im Jahr 1685 die französischen Flüchtlinge aufgenommen, welche um ihres Glaubens willen aus dem Vaterlande vertrieben waren. Durch sie wuchs die Bevölkerung Berlins plötzlich um ein Viertel der Einwohnerzahl, die nunmehr 17000 betrug und beim Schluß der Regierung des Großen Kurfürsten 20000 erreichte. Die französischen Einwanderer hatten die Industrie, die technische Geschicklichkeit eines in dieser Beziehung entwickelteren Landes, dazu die Betriebsamkeit und die Anstelligkeit, die ihrem Volke eigen sind, mitgebracht; trotz der ursprünglichen Abgeschlossenheit in Leben und Sitte bildeten sie ebenso wie die Juden ein wirksames Ferment inmitten der Bevölkerung.

Allmählig kommt ein neuer Aufschwung in die Gewerbe, in Handel und Wandel. Kanalverbindungen mit der Oder mehrten den Nutzen der schiffbaren Spree. Es beginnt mit der Arbeit auch der Wohlstand zu wachsen. Bald hatte Berlin schon ein anderes Aussehen gewonnen. Wüste Stellen waren bebaut, Häuser ausgebessert und Brücken errichtet worden. Eine Ermäßigung in den Steuern machte es den Bürgern leichter, in diesen Dingen

die öffentlichen Bestrebungen auf eigne Hand zu unterstützen. Die Straßen wurden gepflastert und mit strenger Polizei, bei Strafe des Brangers, wurde ihre Reinigung befohlen. Ebenso wurde die Straßenbeleuchtung durchgesetzt, obwohl sich ursprünglich die Bürger wegen der großen Kosten lebhaft widersetzten. Aus jedem dritten Hause mußte eine Laterne mit brennendem Licht herabhängt werden, erst später traten Laternen auf Pfählen an die Stelle.

Mehrere neue Stadttheile entstanden jenseits des Spreearmes, welche die Stadt Köln westlich begrenzte, zunächst der Friedrichswerder, welcher 1662 sein eigenes Stadtrecht erhielt und nebst der Vorstadt Neu-Köln von den neuen Befestigungswerken umschlossen ward. Der alte Befestigungsgraben, theils überbaut, theils sichtbar, ist noch vorhanden. Ein entsprechender Festungsgraben zieht sich im Zickzack auf der Berliner Seite hin. Hier ward die Befestigung der beiden Städte, nach neuem System, unter Leitung des Niederländers Memhard, schon 1657 in Angriff genommen, 1662 begann sie auch auf der Kölner Seite und war erst nach einer Reihe von Jahren vollendet. Die Oberwall-, Niederwall- und Wallstraße geben, wie schon ihr Name sagt, den Lauf der damaligen Stadtmauer auf der Kölner Seite an, während dieselbe auf der Berliner Seite sich an Stelle der innern Häuserreihe der jetzigen Neuen Friedrichstraße hinzog. Hier sind noch starke Ueberbleibsel der alten Mauer eingebaut erhalten. Vor dem Thore, das sich zunächst am Schlosse befand, und bis zu welchem bisher der Thiergarten reichte, der große Wald, der sich nach dem Dorfe Liezow erstreckte,

ward von der Kurfürstin Dorothea die vierfache Lindenallee angelegt, welche in der Folge der Glanzpunkt der Residenz ward und zu deren beiden Seiten sich bald Häuser erhoben. Eine Vorstadt, die nach der Kurfürstin Dorotheenstadt genannt wurde, entstand nördlich von der Allee. Sie erhielt in der Folge ihre eigene Kirche, einen schmucklosen Bau, der erst vor wenigen Jahren durch ein neues Gebäude ersetzt ward.

Nach und nach hob sich in der Bürgerschaft der Sinn für allgemeines geistiges Interesse. 1659 entstand die erste Buchhandlung in Berlin, 1661 ward die erste Zeitung in das Leben gerufen. Eine lebhafteste Förderung der Wissenschaft und der Kunst ging vorzugsweise vom Hofe aus. Ein Zeugniß dafür ist auch in den Aufzeichnungen des am meisten geachteten deutschen Kunstschriftstellers in damaliger Zeit enthalten, im zweiten Bande von Sandrart's Teutscher Akademie, wo eine kurze Notiz über Berlin vorkommt: „Es besteht diese Stadt in dreien andern Städten, deren Gebäude wohl regulirt und meist von vollkommener, guter Architektur sind. Die kurfürstliche Residenz ist theils alt, aber dennoch deren Gebäude majestätisch, der neue Bau aber vollkommen. Darin untern Andern auch die herrliche Bibliothek zu sehen ist, welche sowohl wegen Auserlesenheit als wegen Menge der Bücher für eine der allerberühmtesten in der Welt erkannt wird. Die kurfürstlichen Zimmer sämmtlich sind gleichsam soviel vortreffliche Kunstammern, alle von den weltberühmtesten italienischen und niederländischen, sowohl alten als jeziger Zeit hochgeschätzten besten Malern ausgeziert. Welches leicht zu glauben, weil Ihre kurfürstliche Durchlaucht selbst Alles

angeordnet haben, als Die, mit hohem Verstande und gutem Urtheil in diesen Künsten, wie sonst in allen andern, begabt sind. Es ist auch sonst Alles, was in Tugend oder Kunst besteht, daselbst im höchsten Grad wohl eingerichtet. Denn, unangesehen Ihrer kurfürstlichen Durchlaucht die Regierung und Conservation Ihrer Lande und Leute, und darum viele hohe Sorgfalt obliegen, haben Sie doch nicht unterlassen, Ihr heroisches Gemüthe jezuweilen mit dieser tugendhaften Ergöglichkeit zu erfreuen."

Des Kurfürsten verwandtschaftliche Beziehungen mit dem Hause Dranien, die Eindrücke seiner Jugend und Erziehung, die ganze Richtung seiner Politik verknüpften ihn eng mit Holland, und so war er auch in geistiger Hinsicht mit niederländischer Bildung erfüllt, im Gegensatz zu der französischen Bildung, welche schon damals vom Hofe Ludwigs XIV. ausströmte und die meisten deutschen Höfe überfluthete. Sein künstlerischer Sinn offenbarte sich zunächst in der Neigung, Kunstwerke zu sammeln, die ja auch nirgend so eingewurzelt war, wie in Holland. Er sammelte Gemälde, Antiken, Gegenstände der Kleinkunst. Ihm ist ein wesentlicher Theil von dem zu danken, was jetzt die Kunstammer und die Gemäldegallerie des königlichen Museums in Berlin enthalten, und namentlich für die letztere legte er eigentlich den Grund. Der holländische Maler Fromentiou, seit 1670 Hofmaler in Berlin, war vorzugsweise der Commissar des Kurfürsten in solchen Dingen, besorgte Ankäufe in Holland, ward zur Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Sir Peter Lely nach England geschickt. Friedrich Wilhelm hatte zahlreiche Künstler des Inlandes und Auslandes als Hofmaler in

seinem Dienst. Ein Italiener Johann Beretta war Aufseher der kurfürstlichen Gemäldesammlung. Unter den Künstlern, welche Hofmaler in Berlin oder wenigstens eine Zeit lang dort beschäftigt waren, kamen Deutsche vor, wie Jacob von Augsburg und M. C. Hirdt, Italiener wie Pietro Liberi, besonders aber Holländer, und darunter viele berühmte Meister, wie Gonzales Coques, Frans van Hamilton, Gerard van Honthorst und sein Bruder Willem, Remigius Nooms genannt Zeemann. Es entstand damals in Berlin ein so ausgezeichnetes Denkmal der Plastik, wie das marmorne Grabmonument des Feldmarschalls Grafen Sparr in der Marienkirche, welches dem flandrischen Bildhauer Artus Duellinus zugeschrieben wird. In Berlin selbst lebten ein Paar Bildhauer von Ruf, wie Michael Döbler und der Amsterdamer Bartholomäus Eggers, welcher die Statuen mehrerer Brandenburgischer Kurfürsten und einiger Helden der Vorzeit für den Alabastersaal (über der Durchfahrt aus dem jetzigen äußeren großen Schloßhof in den inneren), später in den Weißen Saal versetzt, arbeitete. Ein anderer Holländer, Frans Dufart, schuf das Marmorbild des Großen Kurfürsten im Park von Charlottenburg, ehemals im Lustgarten zu Berlin. Sodann war der ausgezeichnete Eisenschneider und Medailleur Gottfried Lengebe, aus Schlesien gebürtig, der zahlreiche Werke der Kleinkunst und auch mehrere größere plastische Arbeiten schuf, in dem Dienst des Fürsten.

Die Baumeister waren ebenfalls zum großen Theil Ausländer. Ein Piemontese, Philipp de Chieze, ging 1661 aus schwedischen in brandenburgische Dienste über,

errichtete zunächst das Hauptgebäude des Schlosses zu Potsdam, sodann den älteren, jetzt niedergerissenen Flügel des Münzgebäudes in Berlin. Culturbistorisch ist er besonders deshalb von Wichtigkeit, weil er der Urheber der Wagen ist, die den Namen „Berlines“ erhielten, von einem zweifitzigen Wagen, den er sich für eine Reise von Berlin nach Frankreich hatte bauen lassen und der dort Beifall und Nachahmung fand. Er starb als Oberster und Generalquartiermeister 1673 zu Berlin. Die meisten Baumeister des Großen Kurfürsten stammten aber aus den Niederlanden. So Johann Gregor Memhard, der Befestiger Berlins, der 1650 als Baumeister und Ingenieur berufen ward und bis zu seinem Tode im Jahre 1678 hier thätig war. Er schuf den Hauptbau des Schlosses Oranienburg, setzte nach dem Tode von de Chieze den Bau des Schlosses zu Potsdam fort, errichtete in Berlin zahlreiche Privathäuser, hatte hier die Oberaufsicht über die Herstellung des vielfach in Verfall gerathenen Schlosses und erweiterte hauptsächlich auch den Lustgarten, in welchem er ein nicht mehr bestehendes Lusthaus an der Stelle der jetzigen alten Börse, ferner ein Ballhaus, nahe dem Schlosse selbst, erbaute. Für die Anlage stand ihm der Kunstgärtner Michael Hanff zur Seite und die Oberaufsicht führte der Kammerpräsident der Kurmark Bernhard von Arnim. Der Boden ward erhöht, das Wasser abgeleitet, Bildsäulen, Springbrunnen, fremde Gewächse zierten den noch kürzlich wüsten und reizlosen Platz. Schon 1655 pries der Kölnische Poët und Stadtrichter Nicolaus Peucker in einem an den Kurprinzen Carl Emil gerichteten Wiegenliede:

„Den Garten, den Dein Vater hat
So wunderschön gebaut,
Desgleichen Babylon, die Stadt,
Kaum jemals angeschaut.
Du wirst Dich wundern um den Mann
Mit einem Gabelstiel,
Der Wasser von sich spritzen kann,
Sobald der Gärtner will,
Du siehst den wunderschönen Klee
Dem Lenz entgegengehn,
Und Männerchen, weiß als der Schnee,
Nach guter Ordnung stehn.“

Im Jahre 1653 ward Michael Matthias Smids als Hofbaumeister berufen, geboren 1626 zu Rotterdam, gestorben 1692. Er war von Hause aus Schiffsbaumeister, wurde vielfach bei der Anlage von Canälen verwendet, errichtete aber auch Privathäuser in Berlin und Potsdam und ward beim Schloßbau beschäftigt. Sein Hauptwerk ist der Marstall in der Breiten Straße, der nach einem Brande im Jahre 1665 einen vollständigen Umbau erfuhr und mit dem Ribbeck'schen Hause vereinigt wurde. Auch das ehemalige Pomeranzenhaus, von dem noch vorläufig ein Rest vor der Nationalgalerie steht, ist seine Schöpfung, wahrscheinlich aber nach einem Entwurf von Nering, der seit 1675 unter ihm thätig war.

Johann Arnold Nering ist der bedeutendste Architekt unter dieser Regierung. Wahrscheinlich stammte auch er aus Holland, sein Geburtsjahr ist unbekannt, seit 1684 kommt er als kurfürstlicher Oberingenieur mit 400 Thln. Gehalt vor. Gemeinschaftlich mit Smids richtete er im Schlosse den Marmorfaal ein, der später in ein Schloßtheater verwandelt wurde, gegenwärtig aber nur noch als Requisitenkammer dient. Dann baute er den Flügel an

der Wasserseite, welcher das Haus der Herzogin und den hohen Bau des Grafen Lynar neben der Schloßapotheke miteinander verbindet. Die Fagade zeigt ein ernstes Studium der italienischen Renaissance und ist für das Innere charakteristisch, das geringe Tiefe hat und in jedem Stockwerk nur eine lange verbindende Gallerie enthält. Nering gestaltete ihn deshalb nach Art von Loggien, die freilich im nordischen Klima durch Fenster geschlossen werden mußten. In den zwei unteren Stockwerken ziehen sich Reihen von Rundbogen-Arkaden hin, über denen sich noch ein Geschoß mit horizontal gedeckten Fenstern erhebt. Die Formen sind streng, einfach und edel. Beim Weiterbau des Potsdamer und des Dranienburger Schlosses war Nering ferner beschäftigt; 1684 baute er die Kapelle zu Köpenick, 1685 in Berlin, auf dem Werder, den Palast des Geheimenraths und späteren Oberpräsidenten von Dandelman. Nach dem Sturze dieses Ministers ward das Gebäude zum kurfürstlichen Absteigequartier für vornehme Gäste eingerichtet und ist noch jetzt unter dem Namen des Fürstenhauses bekannt. In der Kurstraße gelegen, blickt es die Jägerstraße hinab, das mittlere Nisalit der Fagade zeigt neben jeder Ecke ein Portal mit ionischen Wandsäulen über einer kleinen Freitreppe, Statuen krönen das Gesims, die Verhältnisse sind groß und ausdrucksvoll. In ähnlicher Weise blickt das Haus des Feldmarschalls von Derfflinger, am kölnischen Fischmarkt, die Breite Straße hinab. Dieses aber ist nicht mehr in der ursprünglichen Form erhalten, obwohl man noch in dem modernen Umbau die alte Stattlichkeit der Verhältnisse erkennt. Im Jahre 1687 ward der Mühlendamm

angelegt, an Stelle des hölzernen Uebergangs über den Fluß, der mit Krambuden besetzt war, eine beiderseits von Häusern mit dorischen Bogengängen eingefasste Straße, in welcher noch jetzt, zwar verbaut, viele alte Partien erhalten sind.

Unter dem Nachfolger des Großen Kurfürsten begann aber erst Nering's glänzendste Zeit. Schon im ersten Jahre seiner Regierung nahm Friedrich III. den Plan einer großartigen Stadterweiterung in Angriff. An die südliche Häuserreihe der Lindenallee schloß sich, außerhalb der Befestigungen, ein Netz von regelmäßig angelegten, breiten Straßen, die Friedrichsstadt. Zunächst in Gemeinschaft mit Smids, hatte Nering die Anlage des Ganzen zu leiten, ja es mußten sogar die meisten Privathäuser nach seinen Rissen, oder wenigstens nach Entwürfen, die er gebilligt, erbaut werden. Etwa 300 Häuser standen, als er starb. Die Bürger wurden durch freie Lieferung von Baumaterialien und durch Zuwendung sonstiger Vortheile zum Bauen gelockt. — Zu den besten Leistungen Nering's gehört die Lange Brücke, die er 1692 bis 1695 gemeinschaftlich mit dem Ingenieur Cayart in pirnaischem Sandstein errichtete. Die ernste Gediegenheit der Formen, wie man sie hier sieht, ist für ihn charakteristisch. Nering war kaum ein Architekt von großer Phantasie, wohl aber von tüchtigem Wissen, technisch durchgebildet. Bei einem strengen Studium hatte er sich eine sichere Herrschaft über das Formale angeeignet, er strebte überall nach ausdrucksvollen, kräftigen Profilen, ohne großen Aufwand an decorativen Einzelheiten und ohne Concessionen an das Prunkvolle und Ueberreiche des damaligen französischen

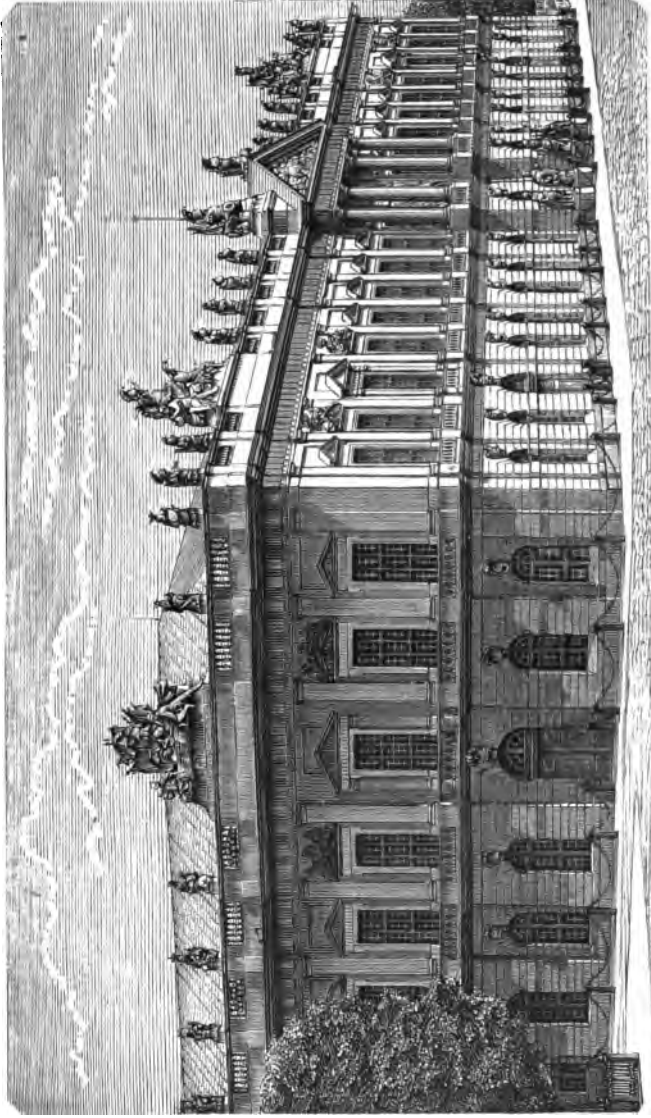
Geschmacks. Manche andere Schöpfungen sind zu Grunde gegangen, wie der Hespargarten, auf der Stelle des jetzigen Radettenhauses, das Leipziger Thor, der Rathhausflügel in der Spandauer Straße, der zu Gunsten des jetzigen Neubaus abgerissen ward, das Stallgebäude nebst der Akademie in der Dorotheenstadt, im folgenden Jahrhundert abgebrannt, — nur der Thurm der alten Sternwarte an der Rückseite ist noch ganz sein Werk. Von dem Jägerhause auf dem Werder sind wenigstens die Grundverhältnisse auf das Bankgebäude übergegangen, welches aus Erweiterung desselben entstanden ist.

Im October 1695 starb Nering, gerade als er vom Kurfürsten nach Cleve berufen worden war, am Schlage. Zwei Baumerke hinterließ er unvollendet, welche hernach nur unter starken Abweichungen zu Stande kamen. Das eine ist die Parochialkirche in der Klosterstraße, welche Nering als einen Centralbau in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit vier Apsiden projectirt hatte, und der er ein wirkungsvolles Portal mit vier freistehenden korinthischen Säulen geben wollte. Durch die Schuld des ausführenden Maurermeisters fiel das Gewölbe im Jahre 1698 ein, und beim Weiterbau durch Martin Grünberg (geboren 1655, gest. 1707) ward die innere Disposition, ebenso wie die Fassade wesentlich verändert. Das andere ist derjenige Bau, welcher plötzlich eine neue künstlerische Epoche für Berlin verkündigte und der, an der Spitze einer reichen Folge edler monumentaler Schöpfungen, die Hauptstadt in die große architektonische Entwicklung Europas eintreten ließ: das Zeughaus.

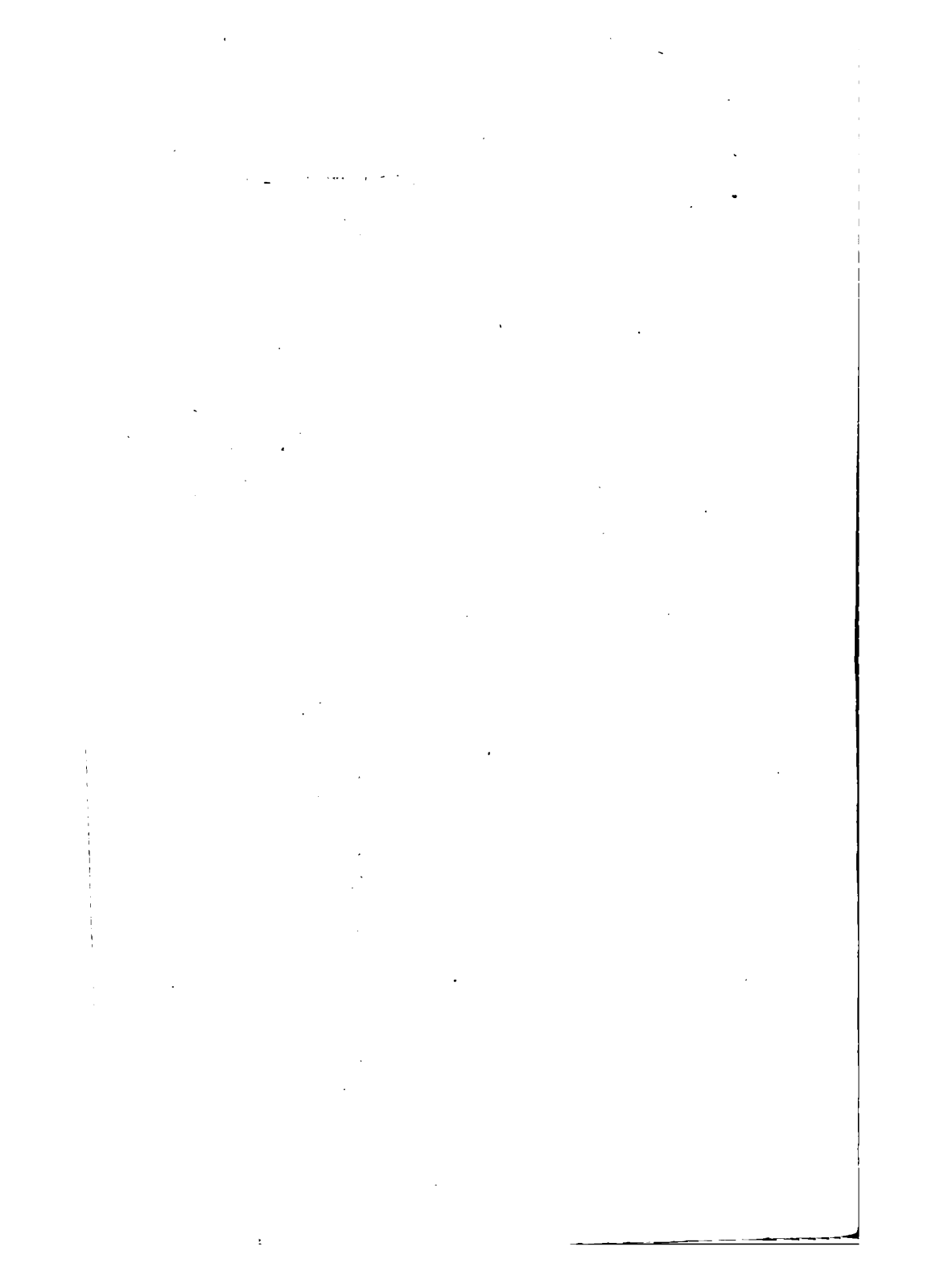
In dem im Jahre 1733 erschienenen Prachtwerk von

J. B. Broebes „Vues des palais et maisons de plaisance de S. M. en Prusse“, das für diese und die folgende Periode das werthvollste Material an Abbildungen enthält, ist Nerings erster Entwurf zu dem Zeughause mitgetheilt, der von dem jetzigen Bau in wesentlichen Punkten abweicht. Es sollte Anfangs nicht aus zwei, sondern aus drei Stockwerken bestehen, und eine hohe, mit Reliefs geschmückte Attika sollte den Abschluß bilden. Ferner sind im Entwurf die Fenster des Untergeschosses noch nicht durchgängig im Rundbogen geschlossen, statt der dorischen Pilaster gliedern korinthische die Wand der oberen Stockwerke. Die plastische Decoration, die sich auch hier im größten Maßstabe vorfindet, ist noch reicher und übersprudelnder, als wir sie jetzt erblicken, sie geht sogar in ihrer Fülle fast über das Maß hinaus. Dieser Plan datirt schon von 1685, also noch aus der Zeit des Großen Kurfürsten. Erst sein Nachfolger begann die Ausführung im Jahre 1694, so daß Nering dieselbe nur ein Jahr leiten konnte. Nach seinem Tode wurde der Bau Grünberg übertragen, nach drei Jahren (1698) folgte demselben der Künstler, dem wir sogleich unsre volle Aufmerksamkeit zuwenden müssen, Andreas Schlüter. Andere selbständige Arbeiten nahmen diesen aber so in Anspruch, daß er schon ein Jahr darauf sich von der Leitung des Zeughausbaues entheben lassen mußte, und es ist nicht nachweisbar, daß er auf die Aenderungen am Entwurfe Nerings Einfluß ausgeübt. Wohl aber behielt er die plastische Decoration noch immer in der Hand, und erst durch diese gewinnt das Bauwerk volle Bedeutung. Sein Nachfolger in der architektonischen Leitung war Johann de Bodt,

II.



Das Ringhaus.
(Ring.)



1670 zu Paris geboren. Er war reformirt und hatte der Religion wegen sein Vaterland verlassen, war in holländische Kriegsdienste getreten und mit Wilhelm III. nach England gekommen, wo er als Ingenieur wirkte und bei dem Bau des Schlosses Whitehall beschäftigt war. 1700 trat er als Hauptmann und Hofbaumeister in brandenburgische Dienste. De Bodt, der gleichfalls ein hochbegabter Architekt war, wie namentlich sein späteres Werk, das Japanische Palais in Dresden, beweist, nahm mehrere erhebliche Aenderungen am Zeughause vor. Zunächst gab er dem Gebäude die quadratische Gestalt, Nering hatte es nämlich an der Rückseite im Halbkreise schließen wollen, aber nach seinem Tode war es gegangen, wie bei der Parochialkirche, wegen schwieriger Construction der Gewölbe war der angefangene Bau eingestürzt. Ferner ist auch de Bodt der Urheber des einzigen Motivs an der Fassade, das an die Ausschweifungen des Barockstils erinnert. Er ließ den Bogen des Hauptportals in die Linie des Obergeschosses einschneiden. Dies zeigt der Entwurf Nering's nicht, dessen einfachem Sinn eine solche Willkürlichkeit widersprochen hätte. Endlich ersetzte de Bodt die Attika durch eine Balustrade mit darüber emporragenden Trophäen und erreichte damit einen ungleich wirkungsvolleren Abschluß.

In den meisten Punkten bezeichnen die Abweichungen von Nering's Projekt eine Vereinfachung und Beschränkung dem ersten Plan gegenüber. Dennoch nicht zum Nachtheil, denn sie haben zu einer schärferen Ausprägung des Charakters geführt. Die vorwiegende Breitenausdehnung bei einer Höhe von nur zwei Geschossen läßt

das mächtige Viereck noch fester und gedrungenener im Boden wurzeln. Die schweren Rundbogenfenster des unteren, die stämmigen, strengeren dorischen Pilaster des oberen Stockwerks steigern den Ausdruck kriegerischen Ernstes und geschlossener Kraft. Vor Allem aber hat der Umgestaltungsprozeß ein strengeres und gesetzmäßigeres Anschließen der Bildwerke an das Architektonische herbeigeführt, und in diesem Punkte war ohne Zweifel Schlüters Theilnahme von Wirkung. Reichthum ohne Ueberladung, Fülle der Pracht neben gewichtiger Strenge, Mannigfaltigkeit ohne Willkür, Gedanken Kühnheit ohne Gespreiztheit bei der Anwendung der Allegorien zeichnen die plastische Decoration des Zeughauses aus. Die vier allegorischen Frauengestalten neben dem Hauptportal und das Brustbild des fürstlichen Erbauers über demselben wurden von dem Franzosen Goulot modellirt, das letztere von Jacobi in Erz gegossen, die übrigen Bildwerke sind von Sandstein. Schlüters eigene Arbeit ist das Relief, welches im oberen Stockwerk die Mitte der Stirnseite decorirt: der ruhende Mars umgeben von Gefangenen und von Trophäen. Rechts und links bauen sich zwei reiche Gruppen, in einiger Entfernung von dem mittleren Giebel, über der Balustrade empor: dort noch einmal der Kriegsgott, umgeben von gefesselten Sklaven und bereit in die Schlacht zu stürzen, hier Minerva zwischen Waffen und Kriegern, die mit einem Winke ihm Mäßigung gebietet — ein Gedanke, der den Charakter des jungen Staates aussprach. Ueber den Fenstern Helm neben Helm, auf dem Dachgeländer Trophäen an Trophäen in reicher Mannigfaltigkeit. Das Alles wird aber übertroffen durch die Meisterwerke, mit welchen

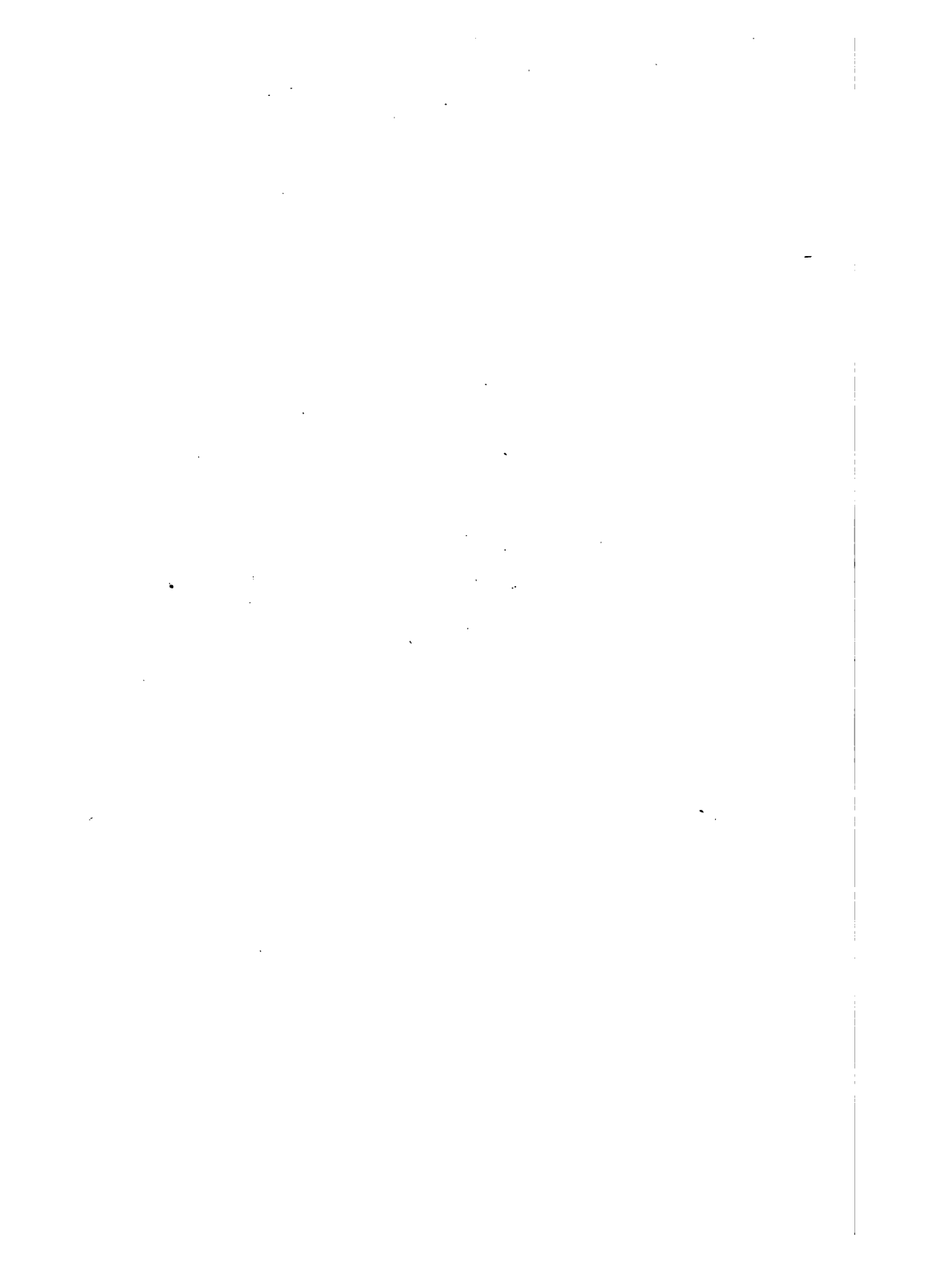
2.



3.



Zwei Masken sterbender Krieger von Schlüter.
(Hof des Zeughauses.)



Schlüter im Hofe die Schlüsselsteine der unteren Fenster decorirte: es sind die Schilde mit Köpfen sterbender Krieger; Jünglinge und härtige Männer von dem Schmerze und den Zuckungen, von der Erschlaffung und der Resignation des Todes ergriffen. Der Geist, welchen die Laotoongruppe athmet, hat Schlüter berührt, er versteht es, das körperliche Leiden zugleich zu einem innerlichen zu stempeln und bewahrt Maß und Adel mitten im Furchtbaren und Ergreifenden. Während die Bildwerke des Aeußeren nur Kampfeslust und Siegesglanz offenbaren, zeigt sich hier im Innern dem tieferen Einblick auch das Leid und Elend, die sich an die Fersen des Kampfes und des Triumphes heften.

Es entsprach dem Geiste des preussischen Staates, daß die erste große Schöpfung monumentaler Architektur in seiner Hauptstadt eigentlich ein Nutzbau war, und zwar ein solcher, der kriegerischer Rüstung diene. Gleichzeitig wurde aber das Beste, was die Kunst der Zeit vermochte, zum Schmuck des stolzen Siegespalastes herangezogen.

III.

Der erste König und Schlüter.

Das Zeughaus, an welchem die verschiedensten künstlerischen Kräfte mitgewirkt und das doch zu einem harmonischen Ganzen geworden, steht als die erste große architektonische Leistung da, welche in der Regierung Friedrichs III. vollendet wurde. Tief unter seinem großen Vater stehend, setzte der Kurfürst doch im wesentlichen dessen Politik fort, und wenn es auch zunächst der Sinn für äußerlichen Prunk war, der ihn dreizehn Jahre nach dem Antritt seiner Herrschaft zur Annahme der Königskrone führte, so war und blieb damit doch die politische Stellung der preussischen Monarchie bezeichnet. Im Sinne des Großen Kurfürsten wurde viel für die Pflege von Wissenschaft und Kunst gethan. Die Akademie der Wissenschaften, deren erster Präsident Leibniz war, wurde 1700 gegründet, schon sechs Jahre vorher war die Akademie der Künste durch den Maler Augustin Terwesten und durch Schlüter organisirt worden. Nach wie vor fanden ausländische Künstler, besonders Niederländer, in Berlin Beschäftigung. Keine Kunst aber war dem Herrschergefühl,

das auch äußerlich von Macht und Glanz Zeugniß ablegen wollte, so willkommen wie die Architektur, und Friedrich hatte das Glück, unter den Kräften, die er heranzog, einen Meister ersten Ranges zu finden, der für immer den Stolz der Hauptstadt bildet: Schlüter, den wir als Bildhauer beim Zeughause kennen lernten, und der als Baumeister auf gleicher Höhe steht.

Andreas Schlüter ist am 20. Mai 1664 zu Hamburg geboren. Er war der Sohn eines Bildhauer Gerhard Schlüter und kam mit dem Vater schon in früher Jugend nach Danzig, der reichen Handelsstadt, deren Straßen und Plätze noch jetzt den Wohlstand und die Kunstliebe im 16. und 17. Jahrhundert verkündigen. Der Artushof und die gothischen Kirchen geben der Stadt bei weitem nicht so sehr ihr eigenthümliches Gepräge, wie die Bürgerhäuser im Stil der Renaissance, deren Ausbildung hier durch den unmittelbaren Seeverkehr mit Italien gefördert ward. Diese stattlichen Façaden mit breiten Fenstern und reichen Portalen, mit zierlichen Säulen und Friesen, Nischen und Balustraden standen als ein Vorbild eleganter architektonischer Verhältnisse und wirkungsvoller decorativer Plastik da. Seinen künstlerischen Unterricht erhielt der junge Schlüter durch einen Bildhauer David Sapovius. Seine weitere Entwicklung läßt sich nur aus seinen späteren Schöpfungen schließen. Nur auf Grund dieser kann man annehmen — denn jede andre Nachricht fehlt — daß Schlüter in jüngeren Jahren Reisen gemacht und namentlich in Italien gewesen. Seine Werke thun dar, daß er erstens die antiken Ruinen Roms und zweitens die Bauwerke der Hochrenaissance, besonders die-

jenigen Michelangelo's und Palladio's studirt hat. Als Bildhauer fühlte sich Schlüter ebenfalls vom Geiste Michelangelo's, dann hauptsächlich von Bernini, der 1680 gestorben war, berührt, wurde aber durch das Gleichgewicht seiner Natur vor den Ausschreitungen bewahrt, zu welchen ihn dies gefährliche Beispiel hätte verlocken können. Endlich hat er wohl auch die französische Baukunst und Plastik unter Ludwig XIV. aus eigener Anschauung gekannt. Seinen ersten Wirkungskreis fand Schlüter bei dem obersten Landesherrn seiner zweiten Heimath, dem Könige von Polen, damals also Johann Sobieski, in Warschau. Aus einer Eingabe Schlüters geht ausdrücklich hervor, daß Kurfürst Friedrich III. ihn aus Polen eigens verschrieben, zunächst als Bildhauer. Sein erstes Werk waren die Sculpturen an der Langen Brücke, Reliefs mit Flußgottheiten, die wegen des weichen Sandsteins längst zu Grunde gegangen sind. Da der Bau 1692 begonnen hatte, muß Schlüter nicht lange darauf eingetroffen sein. Im Sommer 1694 wird der nunmehr dreißigjährige Mann zum Hofbildhauer ernannt mit einem Gehalt von 1200 Thalern — einer für die Zeit ansehnlichen Summe, da Nering nur 400 Thaler erhielt. Es folgten Sculpturen an der Decke des Marmorsaals in Potsdam, dann die Arbeiten am Zeughaufe; 1695 erfolgte der erste architektonische Auftrag, die Errichtung eines Schlosses für die Kurfürstin Sophie Charlotte in dem Dorfe Liegow, das sie eben, wegen seiner freundlichen Lage in der Nähe der Hauptstadt, erworben hatte, und wo jetzt die Anlage eines prächtigen Gartens nach der Spree zu nach den Entwürfen des Pariser Meisters Le Nôtre begann. Der Haupttheil

des jetzigen Schlosses zu Charlottenburg, am Ende des Vorhofes, ist der von Schlüter herrührende Bau, aber das Verhältniß wird heute durch die später von einem andern Architekten aufgesetzte Kuppel und die nüchternen Seitenflügel verdorben. Eine Ansicht in dem Werke von Broebes giebt Schlüters Entwurf; die mächtige Freitreppe, die hier doppelarmig zum Hauptstockwerk emporführt, ist später nicht zur Ausführung gekommen. Im Innern bewährte sich Schlüter als einen Meister plastischer Decoration, und namentlich ein großer Saal im Erdgeschoß zeigt in der kühn angeordneten Decke mit Bildwerken seinen Geist.

Dieser Palastbau war nur das Vorspiel eines größeren. Kurfürst Friedrich III., der eine Königskrone für sein Haupt begehrte, fand das Schloß seiner Väter in Berlin, das aus einer Summe zahlreicher älterer Einzelbauten bestand, zu schmucklos und zu eng. Schlüter erhielt den Auftrag zu einem großartigen Neubau, der aber mit der möglichsten Schonung des Alten auszuführen war. Der Bau begann 1699, Schlüter ward mit einem Gehalt von 1000 Thalern zum Schloßbaudirector ernannt. Die in der Sache liegenden Schwierigkeiten schreckten den Künstler nicht ab, sie wurden für ihn nur eine Veranlassung, seine Aufgabe origineller und reizvoller zu lösen.

Die Hauptmasse des Baues sollte sich als ein mächtiges Rechteck um den jetzigen inneren Schloßhof gruppieren. Die südliche Seite desselben bildete der Bau des Caspar Theiß, der in dem neuen Geschmaße umgestaltet wurde, aber in seinen Hauptmassen und Verhältnissen bestehen blieb. Das Hauptportal blieb an der alten Stelle,

jenigen Michelangelo's und Palladio's studirt hat. Als Bildhauer fühlte sich Schlüter ebenfalls vom Geiste Michelangelo's, dann hauptsächlich von Bernini, der 1680 gestorben war, berührt, wurde aber durch das Gleichgewicht seiner Natur vor den Ausschreitungen bewahrt, zu welchen ihn dies gefährliche Beispiel hätte verlocken können. Endlich hat er wohl auch die französische Baukunst und Plastik unter Ludwig XIV. aus eigener Anschauung gekannt. Seinen ersten Wirkungskreis fand Schlüter bei dem obersten Landesherrn seiner zweiten Heimath, dem Könige von Polen, damals also Johann Sobieski, in Warschau. Aus einer Eingabe Schlüters geht ausdrücklich hervor, daß Kurfürst Friedrich III. ihn aus Polen eigens verschrieben, zunächst als Bildhauer. Sein erstes Werk waren die Sculpturen an der Langen Brücke, Reliefs mit Flußgottheiten, die wegen des weichen Sandsteins längst zu Grunde gegangen sind. Da der Bau 1692 begonnen hatte, muß Schlüter nicht lange darauf eingetroffen sein. Im Sommer 1694 wird der nunmehr dreißigjährige Mann zum Hofbildhauer ernannt mit einem Gehalt von 1200 Thaler — einer für die Zeit ansehnlichen Summe, da Rering nur 400 Thaler erhielt. Es folgten Sculpturen an der Decke des Marmorsaals in Potsdam, dann die Arbeiten am Zeughause; 1695 erfolgte der erste architektonische Auftrag, die Errichtung eines Schlosses für die Kurfürstin Sophie Charlotte in dem Dorfe Liegow, das sie eben, wegen seiner freundlichen Lage in der Nähe der Hauptstadt, erworben hatte, und wo jetzt die Anlage eines prächtigen Gartens nach der Spree zu nach den Plänen des Pariser Meisters Le Nôtre befohlen ist.

des jetzigen Schloßes zu Charlottenburg = 7
 Vorhofes, ist der von Salomon Lennep
 das Verhältniß wird heute das in der
 andern Architekten aufgesetzte ~~...~~ ist
 Seitenflügel verdorben. Eine ~~...~~ e und
 Broebes giebt Schlüters ~~...~~
 die hier doppelarmig zum ~~...~~
 später nicht zur ~~...~~
 bewährte sich Schlüter als ~~...~~
 ration, und namentlich ~~...~~
 zeigt in der kühn angeordnet ~~...~~
 Geist.

Dieser Palastbau ~~...~~
 Kurfürst Friedrich III ~~...~~
 Haupt beehrte, fand ~~...~~
 das aus einer Summe ~~...~~
 stand, zu schmuckes ~~...~~
 Auftrag zu einem ~~...~~
 möglichsten Schone ~~...~~
 Bau begann 1664 ~~...~~
 1000 Thalern ~~...~~
 Sache liegenden ~~...~~
 ab, sie wurden ~~...~~
 gabe originale ~~...~~

Die ~~...~~
 tiges Recht ~~...~~
 piren. Die ~~...~~
~~...~~
~~...~~

ragt
 wie
 von
 en ist
 e und
 Fenster
 roß, die
 die For-
 bleibt auf
 eigen über
 gängen vier
 he die von
 getragen
 sen. An der
 telbaues die-
 eben welchem
 nt sind, dort
 Venus, auf
 r Linken die
 spielt. Hier
 der Balcon
 n und sein
 tet ein feiner
 artenfaçade.
 racht, nach



nur daß die am Hofe angebaute Reitschnecke fortfiel; der Boden des Schloßplatzes wurde bedeutend erhöht, so daß von jetzt an der Unterbau des Schlosses sich größtentheils in der Erde befand, die Erker an den Ecken des Gebäudes sollten erhalten bleiben, aber bis zum Boden herabgeführt werden, so wie man es jetzt an dem Erker nach der Langen Brücke zu sieht. Ein gleicher Flügel wurde nach dem Lustgarten zu gebaut, in entsprechender Weise wurde der Hof nach Osten zu geschlossen, zum Theil durch Verbindung älterer Partien, während die Umgestaltung des westlichen Abchlusses in der Folge nicht zu Stande kam und hier das vom Grafen Lynar gebaute „dritte Haus“ noch im ursprünglichen Zustande steht. Auch die Theile nach der Spree zu, welche ihren alten Charakter noch heut bewahrt haben, sollten in formaler Hinsicht dem Neubau angepaßt werden, ohne Aufopferung der lebensvollen Gruppierung und des nicht symmetrischen, aber malerischen Wechsels vortretender und zurücktretender Theile in diesen nicht auf einmal geschaffenen, sondern allmählig entstandenen Anlagen. Ueber diesem ältesten Theil an der Wasserseite sollte sich ein Belvedere mit hohen Bogenöffnungen erheben und das Ganze krönen. Dieser Plan, den eine perspectivische Ansicht in Beger's „Thesaurus Brandenburgicus“, Band III., am übersichtlichsten darstellt, hätte ein einheitliches Ganzes von großartigem Charakter gegeben. Die erste Conception des genialen Meisters kam aber nicht zu vollständiger Durchführung, theils ist das Alte mehr geschont worden, nicht aus Pietät, sondern nur weil die Ausführung nicht immer mit gleichem Eifer vor sich ging, theils kreuzten spätere, auf Vergrößerung zie-

lende Projecte den ursprünglichen Plan. Dennoch trägt der weitläufigere, nicht ganz so regelmäßige Bau, wie wir ihn jetzt sehen, im wesentlichen das Gepräge von Schlüters Geist. Jeder Zug des Heitern, Eleganten ist fern geblieben, Alles verkündet vornehme Würde und königliche Größe.

Die Verhältnisse der Stockwerke sowie der Fenster und ihrer Zwischenweiten sind stattlich und groß, die Krönung ist wirkungsvoll, im Uebrigen sind aber die Formen streng und einfach, der reichere Ausdruck bleibt auf die Portale concentrirt. Am Schloßplaz steigen über dem Auktika-Erdgeschoß mit seinen drei Eingängen vier freistehende korinthische Säulen empor, welche die von kleineren ionischen und korinthischen Säulen getragenen Fenster der beiden Hauptstockwerke umschließen. An der Lustgartenseite sind die Verhältnisse des Mittelbaues dieselben, es öffnet sich aber nur ein Portal, neben welchem die Fenster mit Schlüter'schen Reliefs gekrönt sind, dort die ruhende Gestalt der Gerechtigkeit, hier Venus, auf einem schlafenden Löwen hingestreckt, in der Linken die Keule des Hercules, mit welcher Cupido spielt. Hier fehlen ferner die Säulen über dem Erdgeschoß, der Balcon des oberen Hauptgeschosses ruht auf Hermen und sein Mittelfenster schließt bogenförmig ab. So maltet ein feiner Unterschied zwischen der Stadt- und der Gartenfaçade. Gegen den Schloßplaz herrscht majestätische Pracht, nach dem Lustgarten zu eine größere Bewegtheit.

Noch reicher, in der Wirkung gesteigert ist der Eindruck des inneren Hofes, obwohl dessen Architektur nur in der östlichen Hälfte durchgeführt ist.

Der Meister war gerade hier mehr gebunden. Zwei Thürme lagen in der einzuhaltenden Frontlinie, ohne die Mitte derselben einzunehmen, südlich ein Treppenthurm, nördlich der sogenannte große Wendelstein, ein Aufgang ohne Stufen, von dem bereits die Rede war, aus der ältesten Zeit des Schloßbaues. Beide waren von höchst solider Construction, der Wendelstein außerdem eine große Merkwürdigkeit, und so durften sie einer Neuerung nicht ganz zum Opfer fallen. Schlüter vereinigte beide zu einem großen Stiegenhause mit imposantem Doppelaufgang und ließ dasselbe als Haupttrifalit in den Schloßhof vorspringen. Zwar nahm dieses nicht die Mitte der Hoffront ein, aber die Gesamtverhältnisse sind so wohlthuend, daß man die Abweichung von der symmetrischen Strenge übersieht, und jedenfalls wird dieselbe durch die Forderungen des Innern hinreichend motivirt. Es kennzeichnet den Verfall der Architektur, wenn von außen nach innen gebaut wird, wenn die Fagade die Hauptsache ist und sich ihr das Innere fügt. Dieser ungesunde Zug findet sich durchgängig in den Leistungen, welche auf die Blüthezeit der Renaissance folgen. Schlüter aber bewährt hier seine Unabhängigkeit von den Fehlern seiner Zeit, folgerichtig, von der inneren Anlage ausgehend, giebt er dem Aeußeren Gestalt.

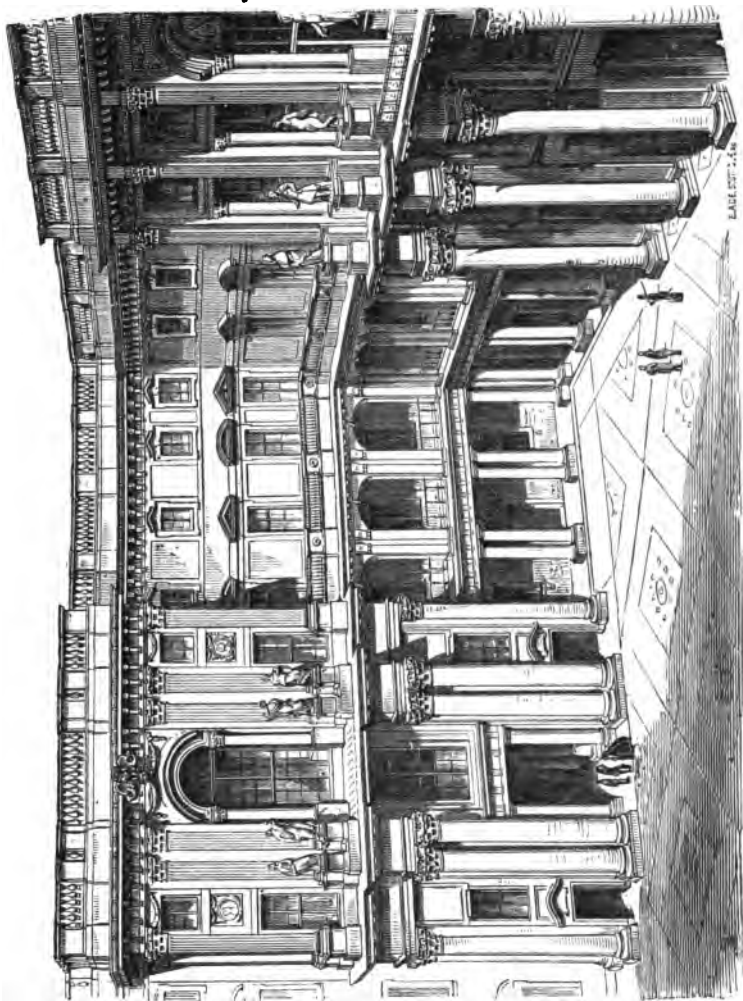
Vortretende Säulen mit verkropftem Gebälk, wie sie in den Trümmern des Nerva-Forums zu Rom vorkommen, steigen in der Höhe der beiden unteren Stockwerke vor dem Haupttrifalit der Ostfront empor, und zwischen ihnen liegen zwei Reihen von Thüren und Fenstern, von kleineren

dorischen und ionischen Säulen umrahmt. Die Fenster des folgenden Stockwerks, deren mittleres die andern im Bogen überragt, werden eingeschlossen durch korinthische Säulen, diese wieder durch cannelirte korinthische Pilaster, welche bis zum Kranzgesims des Ganzen reichen. Vor ihnen erheben sich Statuen über dem Gebälke jeder unteren Säule. Ihre Haltung ist bewegt und pathetisch, aber das ist nothwendig, damit sie sich von den geradeanstrebenden Säulen und Pfeilern, die nirgend müßige Wandfläche übrig lassen, wirkungsvoll abheben. Auch diese plastische Zier nimmt die richtige Stelle ein und spielt eine wesentliche Rolle bei dem Eindruck des Ganzen. Auch für die Sockel in der Dachbalustrade, nach dem Hofe wie nach außen, hatte Schlüter plastische Decorationen, theils Figuren, theils Vasen, bestimmt. Nur einige davon waren aber zur Ausführung gelangt und auch diese sind unter Friedrich Wilhelm III. trotz Schinkels eindringlicher Vorstellungen, wieder entfernt worden, weil man die Reparaturkosten scheute. In den letzten Jahren sind mehrere neue Statuen als Ersatz an die Stelle gekommen.

Dem Risalit der Ostfront entsprechend, nur schmaler, sind die Risalite an der Nord- und Südseite des Hofes gestaltet, welche die Durchfahrten nach dem Schloßplatz und dem Lustgarten enthalten. Neben dem Mittelportal sind hier die Säulen, über diesen die Pilaster verdoppelt, auch die Anlage der Doppeltreppen in diesen Theilen bringt sich ausdrucksvoll zur Geltung. Schlüter begeht hier nicht die Geschmacklosigkeit, die Fenster von Treppenpodesten durchschneiden zu lassen, sondern baut auch hier von innen nach außen, entwickelt gerade aus dem Abweichen von der

schematischen Regelmäßigkeit ein anziehendes Motiv. Zur Verbindung dieser drei glanzvollen Mittelstücke unter einander sind, in der Höhe der beiden unteren Geschosse, offene Bogenlauben verwendet. In der unteren Halle tragen gekuppelte dorische Säulen gerades Gebälk, die Oeffnungen der oberen endigen im Flachbogen. Darüber ragen die breiten Wandflächen der oberen Stockwerke empor und bilden einen angenehmen Gegensatz. Nach einem früheren Entwurfe Schlüter's sollten die großen heraustretenden Säulen auch an diesen Lauben wiederholt werden, was prächtiger gewesen wäre, aber nicht so schön, gerade dieser Wechsel in der Größe und dem Reichthum der tragenden Glieder ist sprechend, läßt neben der plastischen Fülle auch malerische Wirkungen zur Geltung kommen. Neben aller Lebhaftigkeit der Formensprache ist stets eine majestätische Ruhe gewahrt, namentlich durch die mächtigen horizontalen Gliederungen, das abschließende Hauptgesims sowie das mittlere Gesims, das consequent die vortretenden Glieder des Unterbaues von den zurücktretenden Massen des Oberbaues sondert.

Vielleicht noch staunenswerther äußert sich die geniale Eigenthümlichkeit des Meisters in der inneren Raumanlage und Decoration. Imposant ist das erst kürzlich restaurirte Treppenhaus, welches dem großen östlichen Hofportal zunächst liegt, und in welchem links der Ausgang ohne Stufen, rechts die Treppe emporführt. Es ist mit großem Reichthum decorirt, eine Fülle plastischen Schmucks, von Schlüter modellirt, breitet sich an den geeigneten Stellen aus, ein Titanensturz, gemalt von Delau, einem Schüler Terwesten's, zielt die Decke des Raumes, der nur die



Der Schloßhof.
(Schlüßter.)



Höhe der beiden untersten Geschosse erreicht. Ueber ihm liegt, in der Flucht des zweiten Hauptstockwerks, der Schweizeraal, ein großer Vorsaal von herrlichen Verhältnissen, von gleicher Länge wie das untere Stiegenhaus, aber nicht so breit, denn das der Fensterwand zunächstliegende Drittel ist abgetrennt und der weiteren Entwicklung der beiden Aufgänge bis zu ihm hin vorbehalten. Zahlreiche Räume des Innern zeigen Schlüter'sche Decoration, am vollkommensten die königlichen Staatszimmer, welche links vom Schweizeraal ihren Anfang nehmen. Theils sind sie strenger und einfacher gehalten, theils entfaltet sich in ihnen aller Glanz, dessen die Epoche fähig war: Hautelissetapeten, Kronleuchter von Krystall, verschiedene Geräthe, Spiegelrahmen, Tische, Wandleuchter von gediegenem Silber, großartig angeordnete Plafonds mit Stuccaturen und Vergoldungen, welche Schlüter selbst entworfen oder modellirt hatte, Deckenmalereien von Terwesten und Gerike. Im vierten Gemach, dem Spiegelzimmer, ist der Ramin aus farbigem Marmor mit allegorischen Frauengestalten von Schlüter's Hand. Zu dem Meisterhaftesten gehören die Fensterläden mit Holzschnitzerei und Vergoldung, von einem derselben befindet sich ein Gypsabguß im Neuen Museum, der hier bequemer zu studiren ist als das Original, und der Schlüter's geniale Erfindungskraft auf dem Gebiete des Ornamentalen verkündigt: Oben eine Maske mit Geierflügeln, von schlank empor-schießenden Blättern umgeben; tiefer zwei drohend einander gegenüberstehende Greifen, zwischen welchen eine schöne, übervolle Blume emporsprießt; zu kräftigen Rahmenformen bilden zierliche Laub- und Blattornamente, die in Adler-

köpfe auslaufen, einen wirkungsvollen Gegensatz. Alles ist üppig und schwellend, aber immerhin edel und phantastievoll. Den Höhepunkt, in den Verhältnissen wie in der Raumdecoration, bildet der Ritteraal, mit prachtvollen Decken-Stuccaturen, einem Fries mit Blattwerk und muschelhaltenden Genien und mit vier großen Studgruppen der Welttheile über den Thüren, die von Schlüter selbst hergestellt sind. Sie zeigen menschliche und Thierfiguren aus den verschiedenen Theilen der Erde, bald repräsentirend, bald in dramatischer Situation vereinigt.

Welche riesenhafte Kraft und Thätigkeit, die jenen zahlreichen architektonischen, plastischen, decorativen Aufträgen zu gleicher Zeit genügte! Man muß sich erinnern, daß Schlüter gleichzeitig mit der bildnerischen Ausstattung des Zeughauses betraut blieb. Dann war zur Herstellung der großen Bronzestaturen, die er modellirte, die Errichtung eines Gießhauses nöthig geworden. Zum Theil in alte Ueberreste der Stadtmauer hineingebaut und von engen Straßen umschlossen, war es seinem Charakter nach ein Rußbau, aber Schlüter hatte dennoch verstanden, ihm bei aller Einfachheit eine ausdrucksvolle Fagade zu geben. Die derben Rusticaformen des erst kürzlich niedergerissenen Gebäudes, die schweren, auf Kragsteinen vorspringenden Krönungen der Fenster, das mächtige Portal, das stark heraustretende Kranzgesims römisch-dorischer Ordnung waren nicht ohne Seltsamkeit, aber charakteristisch, und schufen sich auch in der lichtarmen Gasse, die von der Rückfront des Zeughauses beschattet ist, Geltung.

Von den Privathäusern Schlüter's ist der Palaß des Grafen Wartenberg, die sogenannte Alte Post,

an der Ecke der Königs- und Burgstraße das schönste. Das Erdgeschöß ist leider durch eingebaute Läden entstellt. Darüber gliedern gekuppelte, cannelirte Pilaster ionischer Ordnung die Wand, der Raum zwischen den hohen Fenstern des Hauptgeschößes und den kleineren Fenstern des oberen Stockwerks wird durch Relieftmedaillons belebt und die hohe Attika trägt krönende Statuen. Mit reichem Schmuck verbindet sich eine einfache Disposition. Das Gebäude, mit dem wenige Privathäuser in Berlin wetteifern können, zeichnet sich durch stolze Haltung und vornehme Eleganz aus, wie es der Wohnung des Fürstengünstlings und allmächtigen Ministers geziemte.

Andre Bedingungen lagen bei dem Hause des Geheimraths von Krösigk in Neuköln, der jetzigen Wallstraße, vor. Das hohe, thurmartige Gebäude, welches von der Straße durch einen Vorhof geschieden ist, fällt leicht in die Augen. Die Form wurde den astronomischen Studien des Besitzers zuliebe gewählt. Ein breites Nisalit tritt in den Hof hinaus. Das untere Geschöß ist mit dorischen, das folgende mit ionischen, die beiden obersten mit korinthischen Pilastern decorirt, eine Balustrade mit Statuen, die ehemals den Abschluß bildete, ist nicht mehr vorhanden.

Einem Einfalle des fürstlichen Bauherrn dankte ein Lusthaus zu Freienwalde seinen Ursprung, das 1704 in Holz und Stuck, mit freistehenden Säulen, eilig aber elegant improvisirt ward und dann auch wieder schnell — im Jahre 1722 — zu Grunde ging.

Von Schütters bildnerischen Arbeiten können wir hier nur kurz und andeutend reden. Die Sculpturen am Grabmal des Hofgoldschmieds Männlich in der

Nicolaitirche sind in der allegorischen Ausdrucksweise der Zeit gehalten, aber der Gedanke ist einfach und von erschütternder Tragik: die furchtbare Gestalt des Todes ergreift ein jammerndes Kind, das umsonst zu fliehen sucht, daneben ein ruhender Genius. Ein seltsames Kunststück ist die Marmorkanzel in der Marienkirche; Schlüter nahm den untern Theil eines Pfeilerschaftes fort und setzte sie an die Stelle; die großen Engelfiguren sind glatt und barock, so daß die Ausführung kaum von seiner Hand sein kann. Schlüters erstes größeres Bildwerk war das Standbild Friedrichs III., bald nach seiner Berufung, 1797, modellirt, das Modell befindet sich im Zeughause, der Bronzeuß von Jacobi ist seit Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts in Königsberg aufgestellt. Die Persönlichkeit ist trotz der ungünstigen Körperverhältnisse wahr und dabei plastisch wirkungsvoll aufgefaßt. Noch im selben Jahre begann die Arbeit an dem Reiterbilde des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke, das, ebenfalls von Johann Jacobi gegossen, im Jahre 1703 zur Aufstellung kam. Sklaven an den Sockel des Herrscherbildes zu fesseln, die Persönlichkeit trotz der Allongeperrücke im römischen Costüm darzustellen, entsprach dem Gebrauch der Zeit. Dennoch beeinträchtigt dies die historische Wahrheit des Charakters nicht. Mit den schlichten antiken Denkmälern der beiden Valbus zu Neapel, mit Verocchio's trutzigem Colleone zu Venedig schließt der imposante Friedrich Wilhelm den Kreis der schönsten Reiterstatuen in der Welt. Ein Aufbau wie dieser ist von neueren Bildwerken nicht wieder erreicht worden, die Eckfiguren des Piedestals wirken durch den Schwung der Linien, und ihre bewegten

Formen werden durch die mächtige Ruhe der obern Gruppe dominirt. Auf dem wuchtigen Kofse der gewaltige Mann, siegreich, willenskräftig, von unerschütterlicher Festigkeit, trotz gemessenen Schrittes unaufhaltsam. Nur ein ebenbürtiger Künstlercharakter, der die Größe des Fürsten zu fassen verstand, vermochte ihn in dieser Weise hinzustellen.

Der Schloßbau wurde damals ohne Unterbrechung fortgesetzt, aber der ursprüngliche Plan hatte bereits eine Aenderung erfahren. Als König Friedrich I. nach seiner Krönung im Jahre 1701 wieder seine Hauptstadt betrat, war seine Prachtliebe durch die Erfüllung seiner ehrgeizigen Ziele, durch den feierlichen Akt und die schimmernden Feste noch gesteigert worden, der in Ausführung begriffene Bau schien ihm für sein Königschloß nicht mehr ausreichend. Als er bei seinem Einzuge in Berlin eine Ehrenpforte nach der andern in glänzender Perspective gesehen, da hatte er hieran soviel Gefallen gefunden, daß er nun auch im Schlosse eine größere Anzahl von Festsälen in einer langen Reihe wünschte. Auch nach diesem Eingriff der fürstlichen Machtvollkommenheit in seinen streng organischen Plan wahrte der Künstler die Einheit seiner Schöpfung. Die Verlängerung der Fronten gegen den Schloßplatz und gegen den Lustgarten machten es aber nöthig, daß an jeder, der Symmetrie zuliebe, noch ein zweites Portal, dem bestehenden in Verhältnissen und Formen entsprechend und in angemessener Entfernung, angelegt ward.

Schlüter stand jetzt auf der Höhe seiner Kraft und seines Schaffens, und über alles Begonnene und Vollendete reichten seine Pläne noch weit hinaus. Seine Aufgabe,

der königlichen Hauptstadt neuen Glanz zu verleihen, stellte er sich so umfassend wie möglich. An der Spitze von Broebes' Ansichten steht eine Schlütersche Phantasie, ein Bild des Schloßplatzes aus der Vogelschau, wie er ihn umzugestalten dachte. Schöne Quais mit Balustraden und Statuen schließen den Fluß ein und biegen sich gegen die langen Brücke halbkreisförmig vor. Das Schloß ist nach dem ersten, minder umfangreichen Entwurf gestaltet, nur das Belvedere an der Wasserseite, welches in der Ansicht bei Beger vorkommt, fehlt. Dem Schlosse gegenüber, zwischen der Breiten Straße und dem Wasser, erhebt sich ein Neubau des Marstalles mit einem Rustica-Untergeschoß und korinthischen Säulen, welche durch die beiden oberen Stockwerke gehen, und der Brücke gegenüber ragt als harmonischer Abschluß ein neuer Dom, von zwei Seitengebäuden eingeschlossen, auf. Es ist eine Anlage nach Art von Michelangelo's Entwurf zur Peterskirche, ein griechisches Kreuz, über dessen Mittelquadrat eine stolze Kuppel aufwächst, von vier kleineren Kuppeln umschlossen; vier korinthische Säulen schmücken das Portal. Ueber diese Bauwerke fort schweift der Blick nach den neuen Vorstädten, auf dem Friedrichstädtischen Markt (Gensdarmenmarkt) sind die beiden Kirchen ohne Thürme zu sehen, die Friedrichsstadt ist bereits in den Umkreis der Befestigungen hineingezogen. Näher, zur Rechten, das Zeughaus, der Lustgarten, verschiedene, jetzt verschwundene Nebengebäude des Schlosses, aus deren Mitte, weit über Alles hinausblickend, in zierlicher Säulenarchitektur auf massigem Unterbau, der zu schwindelnder Höhe emporgebaute Münzthurm aufsteigt.

So nahe dem Gipfel der Sturz! Eben dieser Münzthurm war die unglückliche Unternehmung, welche den genialen Meister jählings aus allem Gewollten und Geleisteten schleuderte. Schon oben war von dem Thurm die Rede, welcher die Druckwerke der Wasserkünste enthielt, und in dem sich eine Zeit lang die Münze befand. Der König wünschte den Thurm zu gewaltiger Höhe emporgebaut, um dort jenes in Holland gekaufte Glockenspiel anzubringen, das sich jetzt auf dem Thurm der Parochialkirche befindet. Bald nach dem Beginne (1701) zeigten sich Risse, die später zunahmen, und 1703, zu derselben Zeit, wo das Reiterbild des Großen Kurfürsten aufgestellt ward, war die Lage bereits eine höchst bedenkliche. Trotz eines großen Aufwandes von Hülfconstructionen erwies sich das Ganze als unhaltbar und der Bau der bereits große Kosten verursacht hatte, drohte einzustürzen, und mußte schleunig wieder abgetragen werden. Eine Commission von Sachverständigen wurde zur Prüfung des Falles eingesetzt, unter ihnen der Professor Sturm aus Frankfurt a. D. und die Architekten Gosander und Grünberg. Ihnen war der königliche Befehl gegeben, die Sache mit Schlüter gemeinschaftlich zu berathen, aber sie griffen sogleich über ihre Befugniß hinaus und machten, wie Schlüter in einem Briefe an den Schloßhauptmann von Prinzen sagt, „aus der Sache, welche eine Unterredung sein sollen, eine rechte Inquisition“, mit spöttischen Worten wurde vom babylonischen Thurm geredet, bis endlich Schlüter „mit Zorn entzündet ward“ und von dannen ging. Die Altentstücke über diese Verhandlungen sind vor einigen Jahren von Adler in der Zeitschrift für Bauwesen ver-

öffentlich worden, und aus den hieran geknüpften Untersuchungen geht hervor, daß beim Beginn des Baues allerdings eine genaue Untersuchung des Grundes mittels Tiefbohrungen unterlassen worden, und daß die später von Schlüter hinzugefügten übermäßigen Belastungen und Widerlagspfeiler sinnwidrig waren. Dennoch hat es etwas Verlegendes, wenn Adler darauf ausgeht, Schlüters Schuld, seine Irrthümer und Fehler so haarscharf zu constatiren und zugleich mit Beinlichkeit darauf sieht, daß den König, „den großen Mäcen“, auch nicht der Schatten eines Verdachtes treffe, er habe sich in dieser Sache vielleicht durch Intriguen bestimmen lassen. Die früheren Behauptungen, Schlüter habe das Werk erst nach langem Widerstreben und gegen seine Ueberzeugung begonnen, sind allerdings, wie Adler bewiesen hat, unrichtig. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe schreckte den Meister nicht zurück, sie lockte ihn vielmehr. Aber wenn Schlüter auch nicht durch Intriguen in das Unternehmen getrieben worden war, so ist sein Mißgeschick doch ohne Zweifel durch Intriguen ausgebeutet worden. Das darf man annehmen, ob auch nichts davon in den Akten steht und stehen kann. Intrigue war die Lebensluft aller höfischen Existenz in jener Zeit. Sie regiert in der Politik, sie waltet im Hofleben, sie ist auch ganz besonders in den höchsten Kreisen des brandenburgisch-preussischen Staates zu Hause. Der jähe Sturz Dandelmans, der Einfluß des Grafen und der Gräfin Wartenberg sind Züge aus der Regierung König Friedrichs I. die das deutlich beweisen. Und wenn der König auch an künstlerischen Dingen einen nahen persönlichen Antheil nahm, wenn er dabei auch wohlwollend gegen diejenigen war, welche

in seinen Diensten standen, und sich freute, wenn sie ihr Glück machten, so ist es doch sehr treffend ausgedrückt, wenn ihn der Baron von Böllnitz als „maitre difficile“ bezeichnet. Schlüter hatte ferner Recht, wenn er von dem „vollkommenen Neid“ sprach, der in dieser Sache überall hervorblickte.

Eine Persönlichkeit, die sich auf dem schlüpferigen Boden des Hofes besser zu bewegen verstand, trat die Erbschaft Schlüter's an: der Freiherr von Gosander, und mag dieser auch nicht geradezu den Sturz Schlüter's herbeigeführt haben, so hat er ihn doch benutzt und den Gefallenen mit Hohn und Schmähung überschüttet. Im XVII. Bande des *Theatrum Europaeum*, welches Gosander's Schwiegervater Merian herausgab und das er selbst beeinflusste, steht ein Artikel über den Münzthurm, der nur auf ihn zurückgeführt werden kann. Da wird von Schlüter gesagt, daß er „von Profession ein guter Bildhauer war, und dabey saubere perspectivische Risse zeichnete, über dem aber gar im geringsten nichts von der Mathesi verstand, welches, um einen Bau zu führen, doch unumgänglich ist“. . . . „Seiner Königl. Maj. sonderbahre Clemence und Gütigkeit ließ nicht zu, den Baumeister seinem Verdienst nach straffen zu lassen, und er ward nur schlechter Dinges seines Dienstes entsetzet, ohngeachtet er nicht allein aus Ignorantz, sondern auch aus Muthwillen und arrogance gesündigt, und den Fehler dergestalt künstlich verbarg, daß es Niemand bey Hofe erfuhre“. Doch daran nicht genug, Gosander greift nicht nur den Techniker, sondern auch den Künstler an. Es folgen einige hämische Bemerkungen gegen Schlüter's decorativen Geschmack, wobei es freilich

dem Besserwiffer begegnet, daß die Nachwelt die Leistungen seines genialen Vorgängers gegen seine eigenen trockeneren und reizloseren Erfindungen in die Waage legt: „Auch kan man hieraus abnehmen“, sagt Gosander, „daß mehr dazu gehöre als zeichnen können, um einen Bau zu führen. Ein Bildhauer wird ordinair die Gebäude mit Bildhauerey auß- und inwendig anfüllen, ein Mahler wiederum alle Wände vollschmieren, sie begreifen beyde nicht, daß von aussen die Majestätische Pracht in der Simplicität bestehe, und daß inwendig die Bildhauerey und Mahlerey mit der Architecturas durch große Moderation müsse untermenget, und mit einander vereiniget werden. Und daß bey Ordnung der platfonds man allemahl dahin sehen müsse, daß das Auge eine Ruhe finde, in Anschauung derselben, wozu ein solides Urtheil und ein sehr guter Gusto gehört.“

Daß nicht Mangel an technischer Erfahrung und Kenntniß überhaupt die Schuld an diesem Mißlingen trug, zeigen Schlüter's sonstige Bauwerke. Was ihn in sein Verderben führte, war wohl eher die zu große Fülle mannigfaltiger Aufgaben, denen er genügen sollte, verbunden mit dem Mangel an technischer Hülfe. Das Bauhandwerk nahm in Berlin damals keine sehr hohe Stelle ein, und die bedeutenderen Architekten hatten die größte Mühe, es allmählig zu heben und zu schulen. Der Einsturz neuer Prachtgebäude war damals gar nichts Außergewöhnliches; Aehnliches sahen wir bei der Parochialkirche und am Zeughause vorkommen. Schlüter litt unter derselben Last, welche später Schinkel schwer empfand und welche auch die heutigen Architekten im preussischen Staate

überbürdet, unter der Anforderung, zugleich der künstlerisch schaffende Baumeister und der Ingenieur zu sein, während doch in der Neuzeit jedes der beiden Gebiete so an Umfang wächst, daß jedes den ganzen Mann erfordert. Daß Schlüter, als er ganz von künstlerischen Plänen erfüllt war und inmitten ausgedehnter künstlerischer Thätigkeit stand, diesem rein technischen Unternehmen noch Kraft und Zeit zuwenden mußte, statt hierfür eine Hülfe zur Seite zu haben, war eine Verschwendung seines Genies, und dies macht die Tragik seines Falles um so bitterer.

Was er litt, ist ergreifend in seinen Briefen ausgesprochen. Er schreibt an Herrn von Prinzen: „Ich kann Ew. Hochgeb. Excell. versichern, daß ich übermenschlich wegen dieser Werke leiden muß; ich habe über die dreißig Jahre mit großen Arbeiten Tag und Nacht zugebracht, und ist unter allen denen Werken kein Fehl begangen, auch habe ich in Berlin schon erwiesen, daß man ja wohl sehen kann, ob ich ein Meister gewesen, da ich hierher gekommen bin, und nun muß ich mich von solchen so höhnisch und recht wie ein unvernünftiger Junge tractiren lassen. — — Ich muß nicht allein leiden, daß ich mein so lang mit großer Mühe zusammengebrachtes Werk abbrechen, und davon in der Welt Schande haben muß, sondern ich muß auch Herzeleid von dem gemeinen Manne auf der Straße leiden, ich kann vor Traurigkeit nicht schlafen, vor Angst meiner Seelen, indem ich nicht weiß, wie es vor mir bei Hofe steht, und muß doch noch täglich erfinden, erfinden und arbeiten.“

Schlüter mußte von seiner Stelle als Schloßbaumeister

zurücktreten und die Vollendung seines Werkes einem Andern überlassen. Es war derselbe, der bei der Untersuchung so schonungslos gegen ihn verfahren, Johann Friedrich Freiherr von Gosander, von deutscher Eltern in Gothland geboren, und deshalb Gosander von Goethe genannt. Schon 1692 war er von Schweden nach Berlin gekommen; als Hauptmann und Hofbaumeister angestellt, hatte er die Decorationen der Oper unter sich, dann war ihm bei der Krönung in Königsberg die festliche Ausschmückung der Schloßkirche, bei dem Einzuge in Berlin die Errichtung der Ehrenpforten übertragen worden. Immer sicherer mußte er in den Kreisen des Hofes Fuß zu fassen, ward 1705 zum Generalquartiermeister der Armee ernannt, fand gelegentlich bei diplomatischen Sendungen Verwendung und setzte sich besonders in der Gunst des Grafen Wartenberg und der Königin Sophie Charlotte fest. Er begann den Bau des Lustschlosses Schönhausen, das nur die Erweiterung eines bestehenden Hauses war, in den folgenden Jahren errichtete er für die Gräfin Wartenberg das damals noch außerhalb der Stadt gelegene Lustschloß Monbijou, das nach der Ungnade des gräflichen Paares Eigenthum der Kronprinzessin wurde und auch, als sie Königin geworden, noch ihr Lieblingsaufenthalt und der Schauplatz ihrer Festlichkeiten blieb. An die Stelle Schlüter's trat er bei dem Schlosse Charlottenburg, dem er die Kuppel aufsetzte und die zwei niedrigeren Flügel hinzufügte, die erst in der Flucht des Hauptbaues fortlaufen und dann zu beiden Seiten des Vorhofes heraustreten. Die Porzellanlammer an der Nordwestecke, ein glänzendes Beispiel jener Liebhaberei

des vorigen Jahrhunderts, und die nicht unedle, doch etwas nüchterne Kapelle zeigen Gosander's Geschmack in der Innendecoration. Seine stattlichste Leistung ist die angebaute Drangerie, breit und ansehnlich disponirt, in der Mitte von einem heraustretenden Festsaal mit Säulen unterbrochen. Mit ebensoviel Selbstbewußtsein und ohne Rücksicht gegen das Vorhandene verfuhr er nun, als er im Jahre 1707, nach der Münzthurmkatastrophe, die Leitung des Schloßbaues in Berlin erhielt. Um seine eigenen Leistungen recht in das Licht zu setzen, nahm er durchgreifende Veränderungen vor. Zu einer abermaligen Verlängerung der beiden Fronten gab der König, der damit eine noch größere Flucht von Prachtzimmern gewann, gern die Bewilligung, obwohl die Symmetrie dadurch aufgehoben wurde. Seinen Anbau ließ Gosander um mehrere Fuß breit vorspringen. Die Umrahmungen und Krönungen der Fenster wurden an diesen Theilen etwas anders gehalten und erscheinen trocken gegen Schlüter's volle, energische Formen. Das Hauptgewicht legte Gosander auf das große Portal nach der Schloßfreiheit, in welchem das Streben, Schlüter's Portale zu überbieten, sichtlich ist. Er schob ein vergrößertes, aber in der plastischen Ausschmückung ärmeres Abbild vom Triumphbogen des Septimius Severus in Rom in die Mitte der Fassade, aber die Schönheit liegt im Maße, dies anspruchsvolle Motiv fügt sich nicht genug in die Bedingungen des Ganzen, macht die Fassade zusammenhanglos, geht so sehr über die Verhältnisse hinaus, daß es zwar theatralisch effectvoll, aber kalt und öde ist. Auf dieses Portal wollte Gosander, zum Ersatz des abgetra-

genen Münzthurmes, einen neuen hohen Thurm stellen. So weit aber kam es damals nicht, erst unter Friedrich Wilhelm IV. wurde hier die imposante Kuppel aufgesetzt, die dem Charakter des Baues trefflich angepaßt ist.

Innen beginnt Gosander's Decoration in der langen Bildergalerie; der bald darauf folgende Weiße Saal, welcher den Rittersaal überbieten sollte, ward auch erst in neuerer Zeit ausgebaut. Zu dem Besten, was von Gosander herrührt, zählen die beiden, von Säulen und elastisch gespannten Bögen getragenen Prachttreppen neben dem Schloßfreiheit-Portal und dem westlichen Haupteingang am Schloßplatz. Der prunkvolle Geist der Baukunst, welche auf Ludwig XIV. folgt, spricht sich überhaupt vielleicht am großartigsten in Treppenanlagen aus, man braucht in Deutschland nur an die Schlösser von Würzburg, Bruchsal, Schleißheim zu denken. — Im Großen und Ganzen steht Gosander als ein tüchtiger, geschulter, technisch gewandter Baumeister da, aber von einem Genius wie Schlüter war er allerdings durch eine tiefe Kluft geschieden.

Neben ihm behauptete sich vorzugsweise noch de Bodt, in den ersten Jahren des Königreichs fügte er dem Potsdamer Schlosse den runden Ausbau nach dem Markte mit der ziemlich barocken Kuppel über dem Portal an. Strengere Verhältnisse zeigten die neuerdings abgerissenen Häuser der Stehbahn in Berlin, deren Fassade, mit schwerer, offener Bogenhalle unten, und mit Pilastergliederung oben, er entworfen hatte.

Nach seiner Enthebung von der Stelle eines Schloßbaumeisters behielt Schlüter sein Amt als Hofbildhauer

bei. Es folgten mehrere Jahre stiller künstlerischer Thätigkeit, in denen er freilich sehen mußte, wie der edle Organismus seines architektonischen Hauptwerkes durch einen geringeren Geist verlegt wurde. Es entstanden verschiedene plastische Arbeiten, und einmal wurde ihm auch noch Gelegenheit, als Architekt zu wirken. Die jetzige Freimaurerloge Royal York in der Dorotheenstrasse, als ein Landhaus des Oberhofmeisters von Kamete errichtet, trägt über dem Eingang die Jahreszahl 1712. Das Urtheil unserer Zeit über diesen Bau ist meist ein weniger günstiges; es ist sogar gesagt worden, daß es eher einen architektonischen Rückschritt andeute. Und doch ist das zu weit gegangen. Wenn dies Landhaus uns weniger behagt, so liegt das zunächst an der Aufgabe selbst. Der Geist Schlüter's wie die Richtung der ganzen Epoche, die in ihm einen ihrer ersten Vertreter sah, neigten sich mehr dem Imposanten und Großartigen zu, und dafür war bei dieser kleinen Villa nicht Raum. Erst die Baukunst des Rococo versteht es, auch das private Dasein mit Schimmer und Reiz zu umkleiden. Spuren vom Uebergang zum Rococo zeigen sich freilich schon hier, jedenfalls schließt sich dies Bauwerk mehr als andere Werke des Künstlers der französischen Richtung an, und von den Zeitgenossen wurde es deshalb besonders gepriesen als ein „überaus nettes, nach der neuesten Baukunst errichtetes Lusthaus.“ Die größten Seltsamkeiten kommen an der Fassade vor, Ausbauchungen und Windungen, plastisch nachgeahmte Vorhänge über den Fenstern, unterbrochene und schnörkelhafte Formen. Auch die Willkürlichkeiten und Spielereien dienten ursprünglich der malerischen Wirkung, als die halb

Ländliche Umgebung, auf welche Alles berechnet war, noch bestand, während es jetzt in der städtischen Straße mit hohen Häusern sich fremdartig ausnimmt. Ganz anders wirkt die Gartenfront, sie hat die Umgebung, die ihr zukommt, und ist auch edler und bedeutender in den Formen. Der höhere Mittelbau, zu welchem eine doppelte Freitreppe emporführt, ist von römisch-dorischen Pilastern gegliedert und reich mit Bildwerk geziert, dorische Säulen schließen die Fenster der Eckrisalite ein. Auch nach außen verkündet sich die Klarheit der Anlage und Raumvertheilung. Der mittlere Pavillon enthält den Vorflur mit der beiderseits zum Keller hinabführenden Treppe und dem hohen achteckigen Saal, der höchst einfach gehalten ist, aber in Schlüter'schen Stuckreliefs der vier Welttheile einen kostbaren Schmuck besitzt.

Im Uebrigen kam dem Künstler in seiner letzten Zeit nicht viel Wohlwollen und Verständniß entgegen. Wer in der Gunst des Hofes gefallen war, der galt als gerichtet vor der Welt. Im Volke konnte Schlüter's Name keine Wurzeln haben, denn nicht das Volk, nur der Hof war damals Träger der Kunst. Bei dem Publikum populär zu werden, wurde er auch dadurch gehindert, daß er dem Zeitgeschmacke nicht viel Concessionen machte und ihm stets erhaben gegenüberstand. Und als das Reiterbild des Großen Kurfürsten die allgemeinste Bewunderung errang, ward der Menge weit mehr der Name des Gießers Jacobi als derjenige Schlüter's vertraut. Später trug ohne Zweifel die Gefahr des sinkenden Münzthurmes dazu bei, ihn in der Stadt mißliebig zu machen. Erst späteren Gene-

rationen blieb es vorbehalten, seine Künstlergröße zu würdigen.

Und doch war ihm noch Schwereres, als das bisher Erlebene, bestimmt. Am 25. Februar 1713 starb der König, sein Nachfolger Friedrich Wilhelm I. vernichtete mit einem Federzuge die ganzen Hof=Stats, und so ging Schlüter auch seiner Stelle als Hofbildhauer verlustig. Um zu arbeiten und zu leben, mußte er in die Ferne ziehen. Seinen Nebenbuhler Gosander traf das gleiche Loos. Dieser trat in schwedische und nach mancherlei Schicksalen später in sächsische Dienste, und starb 1729 in Dresden. Eben dort endete 1745 De Bodt, der indessen noch eine Reihe von Jahren von Friedrich Wilhelm I. im Festungsbau verwendet worden war.

Schlüters Laufbahn fand am frühesten ihr Ziel. Nach ruhmvollem Wirken und bitterer Enttäuschung fühlte er noch immer Muth und Kraft in sich, um sich ein neues Feld der Thätigkeit zu suchen. Einer Aufforderung Peters des Großen folgte er nach St. Petersburg und erwartete in der neugegründeten Hauptstadt Gelegenheit zu fernerm Schaffen. Aber das rauhe Klima warf ihn nieder und Anfang des folgenden Jahres 1714 ward er durch Krankheit hingerafft. Seine Familie blieb in Bedrängniß zurück, ein Gesuch seiner unglücklichen Wittwe an die Gnade des Königs wurde schroff zurückgewiesen.

So sind Vergessenheit und Undank das Schicksal eines Künstlers, dem es nicht vergönnt ist, vom Leben einer ganzen Nation getragen zu sein. Aber wenn es damals auch, ebensowenig wie eine deutsche Nation, im wahren Sinne eine deutsche Kunst gab, in dieser Periode innerer

Zerrissenheit, nationaler Ohnmacht, geistiger Erschlaffung seit dem dreißigjährigen Kriege, so bildete sich im Norden des Reiches doch schon der Keim, aus welchem ein neues Deutschland hervorgehen sollte. Fußend auf dem Boden, welchen die deutsche Reformation geschaffen hatte, aufgebaut durch einen großen Fürsten, welcher seinen Zeitgenossen an nationalem Bewußtsein vorauseilte, gegründet auf Selbständigkeit und Tüchtigkeit, Arbeit, Kraft und Selbstvertrauen, bildete sich das junge Staatsleben immer blühender aus. Von Schlüters Werken aber kann man sagen: sie athmen all die selbstbewußte Kraft, die freie, lebensvolle Größe wie der Staat, dessen Hauptstadt er schmückte.

Schlüter ist einer der größten Künstler, welche nach der Blüthezeit der Renaissance gelebt haben, ohne Gleichen unter seinen deutschen Zeitgenossen. Gegen keinen der Baumeister und Bildhauer, welche am Hofe Ludwigs XIV. thätig waren, stand er zurück. Mit ungleich geringeren Mitteln hatte er zu operiren, Vorhandenes zu schonen und zu benutzen. An seiner Seite fand er keine Kräfte, auf die er sich verlassen konnte. Dennoch brachte er Werke zustande, welche zu den größten und herrlichsten der Zeit gehören. Den Charakter der Epoche verleugnen sie nicht, aber von barocken Ausschreitungen, von formalen Willkürlichkeiten ist bei ihm weniger als bei den meisten Zeitgenossen zu spüren. In der Composition des Ganzen sind seine architektonischen Schöpfungen ebenso bewundernswerth wie in der Decoration, und in dieser offenbart sich seine universelle Begabung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Er theilte diese mit den größten Meistern der

italienischen Renaissance, von deren Werken er gelernt hatte. Während die Kunst rings um ihn her der höfischen Ueppigkeit und der leichtfertigen Prunkliebe diente, steht er in der Mitte dieses Treibens als ein echt männlicher Geist. Auch in seinen Schöpfungen waltet das Großartige und Repräsentirende, das Reich und Imposante, aber niemals sind sie prahlerisch, niemals theatralisch, wie die französische Architektur es damals zu sein pflegt. Weder von der bloßen Laune noch von irgend einer Schablone ist er abhängig, noch unter hemmenden Bedingungen ist er künstlerisch frei. Möchte dieser ernste Geist auch nicht ohne Anfechtung von Seiten des damaligen modischen Wesens bleiben; möchte auch seine Thätigkeit plötzlich unterbrochen werden, und möchte das was folgt seiner nicht werth sein, so war der Boden, auf dem er gewirkt hatte, doch für lange Zeit hinaus geweiht, und in späteren Geschlechtern traten hier aufs neue bedeutende Geister auf, die zwar aus ihrer Zeit erwachsen, aber gleichzeitig über sie hinausragten und die Baukunst neue Wege führten.

IV.

Unter Friedrich Wilhelm I.

Die Kunst hatte zu Berlin nicht im Volke, sondern nur bei Hofe Wurzel geschlagen, und so war es natürlich, daß ein Regierungswechsel für sie zur Lebensfrage wurde. Als an Stelle des prachtliebenden Friedrichs I. sein nüchterner und haushälterischer Sohn trat, war es mit ihrem Schaffen auf einmal vorbei. Nicht an glänzendem Hofhalt, an schimmernden Festsälen, an schönen Bildwerken und Gebäuden, wohl aber an langen Soldaten und gut gedrillten Regimentern fand Friedrich Wilhelm I. Gefallen. Sein königlicher Haushalt war, im Gegensatz zu dem üppigen Hoflager seines Vaters, bürgerlich und einfach eingerichtet. Vor dem Potsdamer Schlosse, seinem Lieblingsaufenthalt, wurde der Lustgarten in einen Exercierplatz verwandelt, die Orangerie ward zu Pferdehöfen eingerichtet. Bei dem königlichen Schlosse zu Berlin, das noch im Bau begriffen war, verlor Cosander die Oberleitung, aber das einmal Begonnene ward durch Martin Heinrich Böhme, der unter jenem wie unter Schlüter Conducteur gewesen war, unter Dach gebracht. Alles,

was nicht unbedingt nöthig war, unterblieb indessen, so der Thurm über Cosanders großem Portal und der neue Querkügel, der die beiden Höfe trennen sollte. Der an der Ecke des Lustgartens und der Schloßfreiheit gelegene große Festsaal wurde nicht ausgebaut, sondern lediglich überweist, weshalb ihm der Name des Weißen Saales bis auf diesen Tag geblieben ist. Das Kölnische Rathhaus, das unter der Leitung von Martin Grunberg in Angriff genommen war, kam zu Stande, aber nicht so prächtig, wie es ursprünglich beabsichtigt worden. Vom Thurm ward nur der Unterbau vollendet, und die große Freitreppe blieb fort.

Gebaut wurde auch jetzt, es wurde sogar viel gebaut, aber eine Baukunst gab es nicht. Die Stadterweiterung, die Errichtung von Bürgerhäusern lag dem Könige am Herzen, der umfassende Plan einer neuen Befestigung Berlins, mit welchem man sich lange getragen, wurde jetzt, als zu kostspielig und von zweifelhaftem Nutzen, aufgegeben. Ein um so freieres Gebiet war für die Anlage neuer Stadtviertel gewonnen. Der Fortbau der Friedrichsstadt wurde mit dem größten Eifer betrieben, in der Spandauer Vorstadt wurden die Gassen abgesteckt, die Lindenallee wurde verlängert. Eine ebenso lebhaft Thätigkeit ward in Potsdam entfaltet. Ueberall war der König selbst auf dem Platze, er vertheilte die Baustellen an die Eigenthümer, die oft selbst die Pfähle herbeizuschleppen hatten, um das Ihrige im Beisein des Monarchen abzustecken, der es ihnen lieber an Ort und Stelle zumies, als auf dem Papier. Nicht allein die Bauplätze wurden unentgeltlich ertheilt; da unter den Bürgern nicht viel Capital vor-

handen war, ließ der König ihnen auch Schleusenfreiheit des Materials zugestehen und oft sogar das ganze Material selbst nebst beträchtlichen Geldunterstützungen überweisen, nicht als Darlehn, sondern als Geschenk. Dennoch war hier der Häuserbau keine vortheilhafte Sache. Obgleich man sich die Unternehmungen leicht zu machen suchte und es auch mit der Solidität nicht zu genau nahm, bot die sumpfige und sandige Gegend doch viele Schwierigkeiten, manche Familie richtete sich bei dem unfreiwilligen Bau zu Grunde. Eigenthümer, die ihre Stellen unbebaut ließen, verfielen in Strafe. Vom Magistrat zu Berlin forderte der König alljährlich die Errichtung von zweihundert Häusern. Indes war „damit der Anbau so mehr facilitet werde,“ Seine Majestät allergnädigst zufrieden, wenn die neuen Häuser nur ein Stockwerk über dem Parterre erhielten.

So entstanden diese breiten, regelmäßigen Straßen mit den niedrigen Wohngebäuden, die von außen zum Theil kein gerade schlechtes Aussehen haben, aber den Eintretenden sofort durch ihre kleinen Flure und steilen, schmalen Treppen unangenehm überraschen, während sie sich dabei weder durch besonders feste Bauart noch durch innere Bequemlichkeit auszeichnen. Während in Berlin solche Häuser von Jahr zu Jahr mehr durch Neubauten verdrängt werden, hat Potsdam das alte Aussehen noch fast durchgängig bewahrt. Hier war es bei den meist aus Fachwerk bestehenden Häusern Gebrauch, in der Mitte des Daches einen sogenannten Erker anzubringen. Da es aber auch viele „halbe Häuser“ gab, von denen je zwei und zwei zu einem scheinbaren Ganzen vereinigt wurden,

musste der Erker, der auch hier nicht fehlen durfte, über der Grenze der beiden errichtet werden und ward im Innern halbirt. Die Gleichförmigkeit wurde nirgend unterbrochen, denn der König stellte sich, nach dem Ausdruck eines Architekten aus dem vorigen Jahrhundert, die Häuserreihen wie Soldatenreihen vor. Sie hatten ihre Uniformen an und standen schnurgerade in Reih und Glied. Ging ein Haus einmal über das Gewöhnliche hinaus, so musste ein triftiger Grund dafür vorhanden sein, wie bei der Wohnung des Obersten von Rheder, dem wegen seiner bedeutenden Körperlänge der König ein Haus mit besonders hohen Stockwerken errichten ließ. So groß auch sonst der Sinn für Gleichförmigkeit war, so wurde doch auch gelegentlich der Symmetrie zu nahe getreten, wenn ein praktisches Bedürfnis vorlag. In dem Theile des Berliner Schlosses, welchen der König bewohnte, im Parterre nach der Lustgartenseite, ließ er, um mehr Licht zu haben, einige Fenster breiter und höher machen, mochte auch die Fagade dadurch gestört werden; ebenso ließ er, der Communication wegen, quer durch das eine Portal am Lustgarten und durch den großen Triumphbogen hölzerne Gänge ziehen.

Allenfalls wurde noch etwas auf den Bau für gottesdienfliche Zwecke verwendet. 1726 bis 1731 wurde, nach den Rissen von Philipp Gerlach (geb. 1679 zu Spandau, gest. 1748 zu Berlin) die Jerusalemer Kirche errichtet, deren Thurmspitze wegen schlechten Holzwerks nachher abgetragen werden mußte. Ende der dreißiger Jahre errichtete der Maurermeister Naumann, der Vater, die Böhmische und die Dreifaltigkeitskirche in der Friedrichsstadt

nach den Entwürfen von Dietrichs und von Titus Favre. Der Kirchenbau war nie die starke Seite Berlins gewesen. Der Gedanke, welcher gleichzeitig in Bähr's Frauenkirche zu Dresden, zwar in den barocken Formen der Zeit, aber gebiegen und großartig, verwirklicht war, tritt hier in schwächlicher Verkümmern auf. Innen bloße Gehäuse für zahlreiche Emporen, ohne jede architektonische Durchbildung des Raumes, außen höchst nüchterne Kuppelgebäude, vertreten diese beiden Kirchen den Jopf vom reinsten Wasser. Das Prunkstück der kirchlichen Architektur war der Thurm der Sophienkirche in der Spandauer Vorstadt, dessen schlanke Verhältnisse freilich zum niedrigen, stallartigen Gotteshause nicht passen, oben mit barocken Säulenstellungen, gebaut von Johann Friedrich Grael (geb. 1708, gest. 1740). Aehnlich, aber auch von ähnlichem Mißverhältniß zum Hauptkörper der Anlage ist der Thurm der Heiligen Geistkirche in Potsdam, ein Werk desselben Architekten. In verwandten Formen wurde die Garnisonkirche zu Potsdam von Gerlach gebaut.

Mit Ausnahme von Kirchen und Kasernen entstanden damals nur wenige öffentliche Gebäude, unter welchen das Collegienhaus oder Kammergericht in Berlin, von Gerlach, eins der besseren Beispiele ist, mit breiter Auffahrt, weit vorspringendem Gesims und gebrochenem Siebel in der Mitte. De Bodt errichtete vor seinem Weggang nach Dresden den Johanniterpalast am Wilhelmplatz, von Schinkel zum Palais des Prinzen Carl umgebaut. Die hervorragenden Schöpfungen aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. bestehen sonst nur in den

Palästen einiger adliger Familien, die vorzugsweise in der neu angelegten Wilhelmstraße errichtet wurden. Der Baron von Vernezobre ließ sich im südlichen Theil derselben einen sehr stattlichen Palast von großartigem Verhältniß des Hauptgeschosses nach der Zeichnung eines französischen Architekten erbauen. Später wurde das Haus die Wohnung der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrichs des Großen, und in unserm Jahrhundert richtete es Schinkel, geschmackvoll aber nicht ohne starke Modernisirung, für den Prinzen Albrecht ein. In derselben Straße, aber näher an der Lindenallee, baute Wiefend ein höchst stattliches Haus mit großem Vorhofe zwischen vorspringenden Flügeln für den Landjägermeister Grafen Schwerin, jetzt Ministerium des Königlichen Hauses. Eine ähnliche Anlage mit einem Vorhofe, doch in den Formen schwerfälliger und mit übermäßig hohem Dach ist das jetzige Radziwill'sche Palais neben dem Wilhelmsplatz, für den General von Schulenburg von Richter gebaut, aber nach den Rissen eines italienischen Künstlers. Das anstoßende Palais des Grafen Bock, von bedeutender Ausdehnung, mit breiter Auffahrt, errichtete Gerlach für den Staatsminister von Marschall. In der Leipziger Straße bauten Stolze und Dietrichs den Palast des Staatsministers von Happe, das jetzige Herrenhaus. In einem ganz andern Theil der Stadt, in der Klosterstraße, ließ sich der Geheime Etats- und Kriegs-rath Bogislav von Kreuzer ein prächtiges, hohes Wohnhaus errichten, das jetzt einen Theil der königlichen Gewerbe-Akademie bildet. Es macht durch bedeutende Verhältnisse,

durch ein ansehnliches Portal mit Wappen und Balkon, durch eine noble Treppenanlage Wirkung. So zeigt diese Schöpfung von Böhme mehr als irgend etwas Anderes, was damals entstanden ist, die Schule Schlüter's; sie ist ein Nachklang der bessern Vergangenheit.

Eine immer wachsende Vorliebe hatte der König für die holländische Bauart. Das schmucklose Aussehen, die natürliche Ziegelfarbe der holländischen Häuser, das Wirthliche und Saubere sprachen ihn an. Der alte Zusammenhang mit niederländischem Wesen, der in der Zeit des Großen Kurfürsten ein Gegengewicht gegen französischen Geschmack und französische Politik gebildet hatte, trat bei diesem Monarchen wieder stärker hervor. Friedrich Wilhelm's Jagdschloß auf dem Stern, sein Lusthaus im Schieß- und Küchengarten Marly bei Potsdam, waren in diesem holländischen Geschmack errichtet, ebenso verschiedene Häuser in Potsdam, wo auch nach holländischer Art ein Canal mehrere Straßen durchschneidet. Wie unter dem Großen Kurfürsten kamen auch jetzt mehrere Baumeister aus Holland, so Stegemann, der Castellan des Potsdamer Schlosses, und dessen Nachfolger Johann Bouman (geb. 1706 zu Amsterdam, gest. 1776). Dieser, 1732 nach Potsdam berufen, legte hier in der Umgebung des neuangelegten Bassins das holländische Viertel an, bei dessen Backsteinhäusern freilich von künstlerischer Behandlung des Materials nicht die Rede ist, und deren brennend rothe Wände mit weiß angestrichenen Thür- und Fensterumrahmungen nicht die Wirkung ahnen ließen, welche, in der Mark selbst, der Backsteinbau im Mittelalter

erreicht hatte und zu der er sich in unserer Zeit durch Schinkels Bestrebungen wieder fähig zeigt.

Es scheint nach dem Allen als ob Friedrich Wilhelm I. und die Richtung, die er vertritt, eine absolute Verneinung alles Künstlerischen wären. Und doch kann man nicht sagen, daß dies vollständig zutrifft. Der König war selbst Dilettant in der Malerei, mögen immerhin seine Bilder nur „in tormentis“, das heißt, wenn ihn die Gicht plagte, entstanden sein. Er hatte zwar nichts dawider, seine Antiken größtentheils nach Sachsen zu verhandeln, aber dafür geht ein wichtiger Theil der Kupferstich- und Handzeichnungsammlung, die dem jetzigen Kupferstichcabinet des Berliner Museums zu Grunde liegt, auf ihn zurück. Dabei hatte er ein lebhaftes Interesse für das deutsche Theater, dessen Local sich am königlichen Marstall befand. Wie beklagt sich die Markgräfin von Bayreuth in ihren Memoiren darüber, daß nach seinem Willen so oft die königliche Familie jenen Schauspielen beiwohnen mußte, welche Persönlichkeiten von französischer Bildung barbarisch und unerträglich erschienen! Im Gegensatz zu dem herrschenden französischen Wesen ist es eine deutsche Richtung, die der König Friedrich Wilhelm in seinem ganzen Auftreten zeigt, und die fremden Anregungen, die auf ihn wirken, kommen höchstens aus den Niederlanden, nicht aus Versailles.

Mit dem Tode Ludwigs XIV. war die Zeit vorüber, in welcher die Perrücke alle Häupter bedeckte, und in der auch der Perrückenstil mit seiner pomphaften Fülle und aufgebauchten Majestät, seinem glanzvollen, ceremoniösen

Auftreten herrschte. In Frankreich und da, wo französisches Wesen den Ton angab, trat das Rococo an die Stelle, und wo man sich von Frankreich emancipiren wollte, der Zopf. Des prunkvollen, steifen Wesens müde, stürzt die höfische Welt sich in sorglosen Genuß, in wilde Ausschweifung, in übermüthiges Tändeln und Spielen. Eine unerschöpfliche Laune jagt von einem Einfall zu dem andern, indem sie alle Regeln verlacht und kein Gesetz als das des Beliebens gelten läßt. Aber es ist doch noch eine Macht vorhanden, welche dieser heiteren, flüchtigen und sinnlichen Welt den Krieg erklärt. Sie wetteifert nicht an Geist und an Geschmack mit den Rococo, aber sie hat neben demselben ihre ernste Berechtigung. Und diese Macht hat keinen entschiedneren Vertreter als Friedrich Wilhelm I., den Jacob Falke in seiner Geschichte des modernen Geschmacks als den Vater des Zopfes, zunächst im eigentlichen Sinne, nennt. Diese Zierde des Hauptes, trat zuerst in den militärischen Kreisen auf. Auch die Uniform war der Mode gefolgt, die Perrücke war auf die Offiziere übergegangen, bei den gemeinen Soldaten aber war das schon aus finanziellen Gründen nicht angebracht, sie trugen daher ihr eignes Haar in möglichster Länge, das dann, um sie beim Dienst nicht zu hindern, hinten zusammengebunden ward. Aus dieser Haartracht entwickelte sich der zusammengeflochtene und geklebte Zopf, der Mann für Mann steif und gleichförmig anhing und der auch künstlich ersetzt werden konnte, wo die Natur kein ausreichendes Material für ihn lieferte. Vom Soldaten ging diese Tracht auf den Bürger über, dem sie

den Stempel des Philisterthums aufdrückte, und der nun der ausgelassenen Rococo-Grazie seine pedantische Nüchternheit und seinen hausbackenen Sinn entgegensetzte. Beide Elemente, das straff soldatische und das schlicht bürgerliche, das der französischen Leichtfertigkeit deutsche Zucht entgegenstellt, statt der Eleganz knappe Formen hervorkehrt, vorwiegend practisch, haushälterisch, eigenfönnig und zugleich regelrecht bis zum Spießbürgerlichen ist, finden sich in König Friedrich Wilhelm verkörpert und begründen die geschichtliche Bedeutung dieses Monarchen.

Die Begriffe Rococo und Zopf bezeichnen in der Geschichte der Kunst und des Geschmacks nicht zwei verschiedene Epochen, sondern es sind zwei gleichzeitig existierende Richtungen, die sich bald bekämpfen, bald wieder vertragen, bis endlich ein neuer Geist beide über den Haufen wirft. Während Berlin, wo noch kurz zuvor ein so hoher künstlerischer Geist wie Schlüter waltete, jetzt der äußersten Ernüchterung, der ganzen Steifheit und Trockenheit des Zopfes anheimgefallen war, entstand nicht weit von hier, in Dresden, das Originellste, was je das Rococo in äußerer Architektur geschaffen, der Zwinger, diese „Champagnerlaune der Baukunst“, zugleich grotesk und anmuthig, wild und schrankenlos, aber von bezaubernder Laune und Phantasie. Meistens ist der Verlauf freilich so, daß an den verschiedenen Orten zuerst das Rococo und dann der Zopf regiert, erst der Hausrch, dann die Ernüchterung kommt, aber der Streit dieser beiden Kräfte nimmt nur selten einen ganz einfachen Verlauf, sie kreuzen und verschlingen sich in mannigfacher Weise, sie verdrängen

sich gegenseitig und machen sich wieder Platz, und welche das Uebergewicht behält, das hängt stets von den besondern Verhältnissen ab. In Berlin haben wir sogar das vom Gewöhnlichen abweichende Schauspiel, daß erst der Zopf regiert, unter Friedrich Wilhelm I., und daß hernach, unter Friedrich dem Großen, das Rococo folgt, daß schließlich allerdings auf's Neue in den Zopf zurücksinkt.

Friedrich der Große und Knobelsdorff.

Während der letzten Jahre König Friedrich Wilhelms fand jene Art künstlerischen Lebens, die an seinem Hofe keine Stelle hatte, dafür an einem andern Orte ein um so freundlicheres Asyl. Das alte Schloß zu Rheinsberg, in welchem der Kronprinz seinen Hofhalt aufgeschlagen, war der Schauplatz eines geistigen Lebens, das in offenem Gegensatz zu den nüchternen und hausbackenen Anschauungen seines Vaters stand. Aber der alte König, damals in vollem Einklang mit seinem Sohne, den er selbst in harter Schule erzogen hatte, ließ dieses Treiben ruhig gewähren, sobald es sich innerhalb der gesteckten Grenzen zu halten wußte. In den heitern, geistesfrischen Kreis, der sich um den Prinzen sammelte, trat im April des Jahres 1737 ein neuer Gast, den man gerade brauchen konnte, und der, nach langem Aufenthalt in der Fremde, am Hofe seines fürstlichen Gönners ein reiches Feld der Thätigkeit eröffnet fand. Es war Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699 zu Kukädel in der Lausitz, auf dem Gute seines Vaters, geboren. Er

hatte seine Laufbahn als Offizier begonnen, zeigte aber ein solches Talent für die Malerei, daß man in den höchsten Kreisen darauf aufmerksam wurde. Durch besondere Gunst des Königs erhielt er seinen Abschied als Capitän, um sich von nun an ungestört auszubilden. Zunächst wurde er ein Schüler des berühmten Hofmalers Pesne, dann aber sah er ein, daß seine Begabung ihn noch mehr auf die Baukunst hinwies, als auf die Malerei. Der Kronprinz hatte ihn schon früher gekannt und geschätzt, ihn in seinen nächsten Kreis gezogen und ihm Gelegenheit zum Schaffen gewährt. In Ruppin ließ er sich durch Knobelsdorff den Garten anlegen und ein Lusthaus in Gestalt eines Tempels bauen, dann gab er ihm die Mittel zu einer Studienreise nach Italien. Ein paar Briefe an Friedrich geben Zeugniß von der merkwürdigen Selbständigkeit, mit der Knobelsdorff die Eindrücke dieses Landes und seiner künstlerischen Meisterwerke in sich aufnahm. Die heutige Anschauung wird seiner Kritik nicht immer Recht geben, aber sie muß anerkennen, daß Knobelsdorff nach eigener Prüfung urtheilte, durch keinen glänzenden Namen sich bestechen, durch den Zeitgeschmack sich nicht verwirren, durch die Bewunderung der Menge sich nicht fortreißen ließ. Wo es ihm passend schien, wagte er dreist, sogar Raphael und Michelangelo zu tadeln, wenn dann auch Alles über den heillosen Kezer Peter schrie. Es war ein schlichter und gesunder Wirklichkeitsinn, in der kühlen, frischen Luft der Mark ausgebildet, der ihn in seiner Auffassung bestimmte. Eigenthümlich ist nun aber, daß ihn gerade dieser Realismus bei seinen architektonischen Studien vorzugsweise auf das Alterthum hinführte. „Ben denen

Antiquen“ — schreibt er dem Kronprinzen von Rom aus — „kann man ganz merklich wahrnehmen, wieviel die Griechen die alten Römer in dieser Kunst übertroffen, und wie viel die Heutigen noch unter ihre Vorfahren sind. Bey denen Gebäuden hat es gleiche Bewandniß, nur ist es zu bejammern, daß der erste Christl. Kayser Constantinus magnus nicht solchen guten Gusto in denen Wissenschaften wie in der Religion gehabt, alle Heydnißchen Tempel zerstören und von diesen vortrefflichen Trümmern dem wahren Gott so schlechte und miserable Kirchen erbauen lassen, daß man sich verwundern muß, wie bey dem Aufgang des Lichts des Glaubens der Verstand in allen übrigen Wissenschaften in solche Finsterniß gerathen, daß er sich wirklich noch bis diese Stunde bey den Italiänern nicht wieder erholen kann.“ — Daß Knobelsdorff nicht den eigenthümlichen Werth der altchristlichen Baukunst zu schätzen verstand, kann man ihm nicht verargen, wenn man sich von dem Mangel geschichtlicher Auffassung in der damaligen Zeit Rechenschaft giebt und außerdem in Anschlag bringt, in wie barocke Gewänder die meisten dieser Denkmäler gesteckt sind. Dagegen ist ihm hoch anzurechnen, daß ihm bereits bei der Betrachtung der antiken Kunst eine Ahnung von dem Unterschied griechischen und römischen Wesens aufging. Es war geraume Zeit vor Winkelmann. Weil die Richtung Knobelsdorff's auf das Gesunde und Natürliche ging, erkannte er das Wesen der alten Kunst besser als die Zeitgenossen, welche im modernen französischen Hofcostüm die Antike spielten.

Im Sommer 1863 fand im Concertsaal des Berliner Schauspielhauses eine Ausstellung zur Erinnerung an Frie-

drich den Großen statt. Unter den Bildnissen aus dem Kreise der Rheinsberger Freunde, die man damals vereinigt fand und besser genießen konnte als wenn man sie jetzt in verschiedenen königlichen Schlössern vereinzelt aufsucht, zogen namentlich zwei Porträte von der Künstlerhand Pesne's die Augen auf sich. Es waren zwei geistvolle Charakterbilder, bei denen namentlich ihr lebhafter Gegensatz zu eingehender Betrachtung anregte. Der Eine, Friedrichs Lieblingsgefellschafter, Graf Dietrich Keyserlingk, steht im hellgrünen, silbergestickten Hofkleide da und füllt einen Römer mit perlendem Wein; er ist eine poetische Erscheinung, halb ritterlich und halb wie einem Schäferidyll entnommen. Knobelsdorff dagegen, der in Uniform und Kürass dasteht, die Hände auf den Degenknopf gelegt, ist ein ganzer Mann, dessen Existenz in dem vollen Ernst des Lebens wurzelt, kräftig und wohlbeleibt, — le gros Knobelsdorff nannte man ihn in Rheinsberg — mit klarer Stirn und ruhigem Auge. In diesem Antlitz liegt ein Selbstbewußtsein, eine besonnene Energie, eine Fülle gesunder Naturkraft, die zeigen, daß er aus anderem Holz geschnitzt war als die Hofleute neben ihm. Er war in der That von etwas rauhem Wesen und entbehrte der hofmännischen Leichtigkeit. Sein Genosse Bielfeld nannte ihn herb und streng in Umgang und in Aussehen, einen Mann, dessen Neueres nichts Galantes und nichts Gefünsteltes habe. Diese Schilderung wird vervollständigt durch das Urtheil, welches der König selbst über ihn fällte, in der Lobrede, die er dem ehemaligen Freunde nach dessen Tode in den Schriften der Berliner Akademie zum Denkmal setzte: „Knobelsdorff's Charakter“ — heißt es am Schluß — „war von einer

Reinheit und einer Rechtlichkeit, die ihm allgemeine Achtung erwarben. Er liebte die Wahrheit und gab sich dem Glauben hin, sie verletze keinen. Gefälliges Wesen war ihm unbequem, er floh Alles, was seine Freiheit einzuschränken schien. Eher ließ sich er auffuchen als daß er sich producirte, und er verwechselte nie Betteifer und Neid.“ Wie sein Bildniß mit seinem Charakter übereinstimmt, so spiegelt sich auch sein persönliches Wesen in seinen künstlerischen Schöpfungen. Sie schienen streng neben der zierlichen, allzubeweglichen Auffassung, welche den Tag beherrschte, aber Wahrheit, Maß, schlichte und edle Gesetzmäßigkeit zeichneten sie aus.

Knobelsdorff war zur rechten Zeit nach Rheinsberg gekommen. Sofort wurde er in Anspruch genommen, um in den Schlössern, in den Gärten zu schaffen und umzugestalten. Die Fortführung des Schloßbaues war durch Kemmeter bereits in Angriff genommen worden, jetzt wurde der Auftrag in Knobelsdorff's Hand gelegt. Es entstand das Schloß, wie es diejenigen, die nicht selbst an Ort und Stelle waren, wenigstens aus einer Holzschnitt-Bignette Menzel's in Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen kennen. Zu einem Flügel mit rundem Thurm, der gegen den See vorspang, wurde auf der andern Seite ein Gegenstück errichtet. Eine Colonnade verband beide miteinander, und in den schönen Gartenanlagen ringsumher verstand es Knobelsdorff, als erfahrener Landschaftsmaler, das Bauwerk durch die Umgebung harmonisch einzurahmen. Sein feiner künstlerischer Sinn machte ihn auch zu einem Meister in der Gartenkunst.

Als der Tod Friedrich Wilhelms I. im Jahre 1740

Knobelsdorff's Beschützer auf den Thron rief, fühlten sich Viele aus dem heitern Rheinsberger Kreise enttäuscht, welche lediglich eine Fortsetzung des dortigen Lebens erwarteten. Die neue Regierung stellte sich in keinen Gegensatz zu der vorangegangenen, sondern baute auf dem gesunden Grunde derselben weiter. Aber wenn nun auch in Folge dessen für Lebensgenuß, Glanz und Scherz kein Raum war, der Kunst und der Wissenschaft wurden dennoch die Plätze am Throne angewiesen, die ihnen bisher gefehlt hatten. Nur die Eigenschaft der Sparsamkeit, die König Friedrich II. mit seinem Vater theilte, setzte ihnen gewisse Schranken, die aber gerade Knobelsdorff am wenigstens zu empfinden hatte, denn was den König doch über diese Grenzen hinauslockte, war seine Baulust.

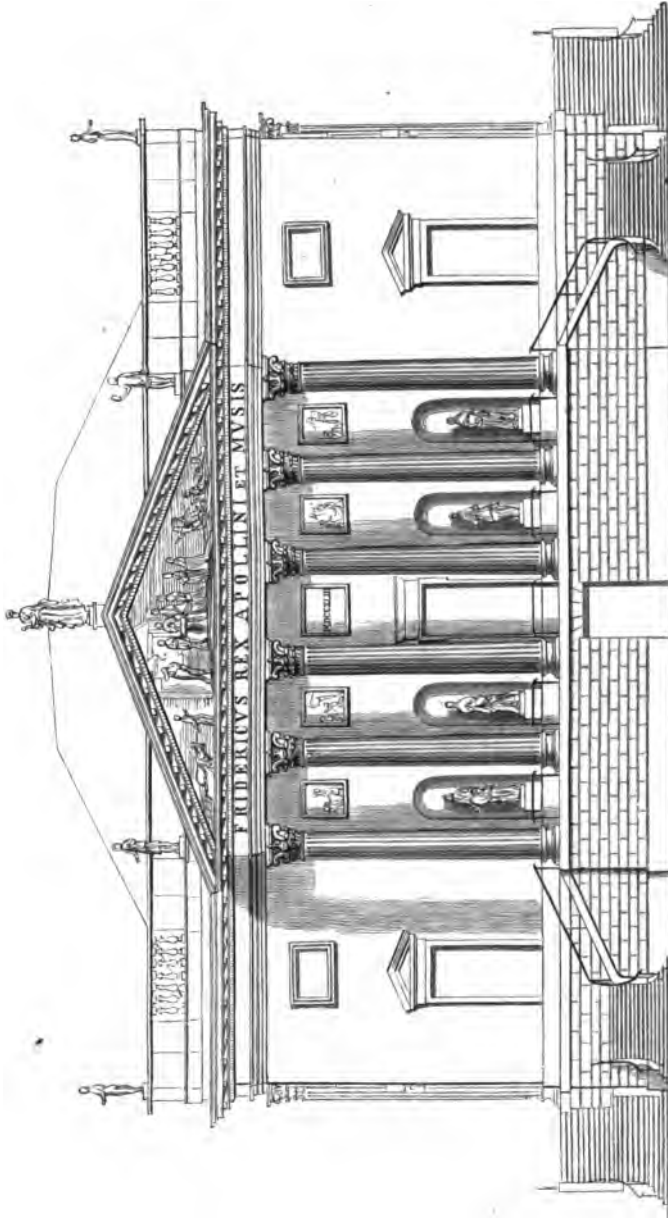
Knobelsdorff hatte zunächst den Katafalk für die prunkvolle Nachfeier zu dem Leichenbegängniß Friedrich Wilhelms I. zu machen. Dann tauchten zahlreiche Pläne zu größeren architektonischen Unternehmungen auf, zuvor aber erhielt er den Auftrag zu einer Reise nach Frankreich und den Niederlanden, um hier seine Studien zu vervollständigen. Die Selbständigkeit seiner Anschauungen verleugnete sich auch hier nicht, nur in der Raumanordnung und der Innendecoration, kaum aber in der äußeren Architektur vermochte er den Franzosen Beifall zu zollen. Nach der Rückkehr wurde er zum Oberintendanten sämmtlicher königlicher Schlösser, Häuser und Gärten, zum Director aller immediaten Bauten in den sämmtlichen Provinzen ernannt. Seine Thätigkeit gewann die bedeutendste Ausdehnung. Am Schlosse Monbijou, am Charlottenburger

Schlöffe, wurden neue Flügel angebaut. Die Fähigkeit dem Vorhandenen sich harmonisch anzuschließen, leitete ihn bei dem Bau zu Charlottenburg; dieser ist edel in den Formen, die größere architektonische Wirkung beschränkt sich auf den Mittelbau, der unten mit gekuppelten dorischen Säulen, oben mit ionischen Pilastern decorirt ist. Ganz anders aber ist die Ausstattung des Innern, namentlich der Goldenen Gallerie, die oben auf ein stattlich entwickeltes Treppenhaus und auf den Speisesaal folgt. Hier zeigt Knobelsdorff was er bei der letzten Reise gelernt hatte. Es entfaltet sich das ächte französische Rococo, das er am Aeußeren seiner Gebäude verschmähte. Die Decoration des langen Saals ist in einem abgetönten Weiß und in Gold gehalten, die Wände sind beiderseits ganz von den Fenstern und den großen Spiegeln gefüllt, und die Rahmen, welche dieselben umgeben, treiben die Rococo-Laune so weit, daß sie sich nicht der Symmetrie fügen, sondern theils nach rechts, theils nach links gerichtet sind. Eine reichere Anwendung dieser Formen war in Berlin noch neu, Knobelsdorff handhabte sie aber mit soviel Geschick und Grazie, daß man bei dieser Gelegenheit bereits von fremden Architekten hörte, welche zu diesen Bauunternehmungen herbeieilten um Studien zu machen; sie kamen sogar aus Dresden, damals der glänzenden Heimath des Rococostils in Deutschland.

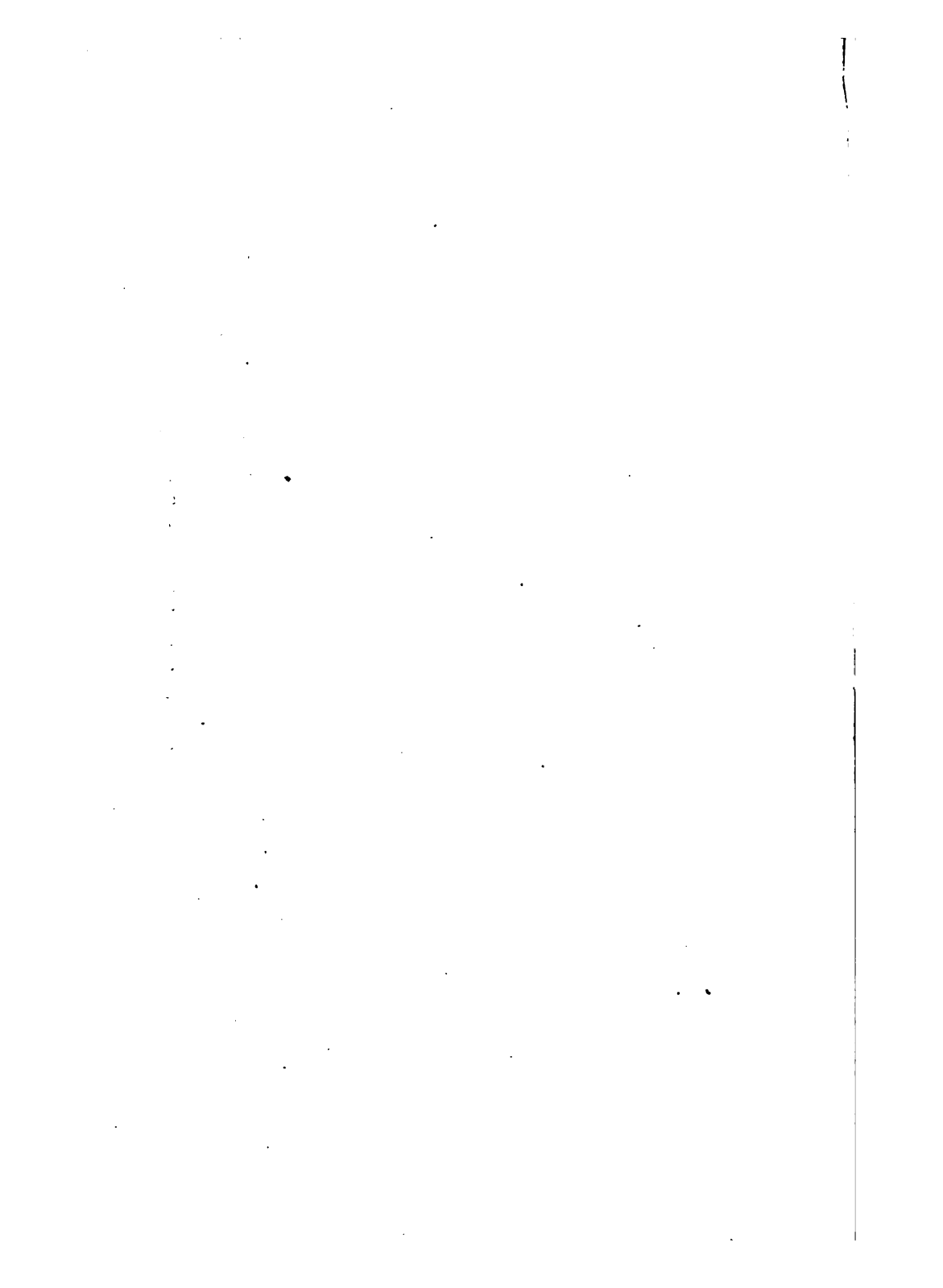
Zu Berlin legte Knobelsdorff den Thiergarten an. Den für die Jagd eingezogenen Wald gestaltete er zu einem Park für die Einwohner um, indem er den herrlichen alten Baummuch auf das sorgfältigste schonte und auch hier wieder seinen Sinn für landschaftliche Schönheit be-

währte. An dem Rande des Parks, auf der Stelle des jetzigen Schlosses Bellevue, gründete er für sich selbst eine Meierei. Längst aber war es vor Allem ein Plan, mit dem der König sich beschäftigte und für den seine Theilnahme selbst während des ersten Schlesiſchen Krieges nicht erloſch, obwohl dieſer die Ausführung etwas verzögerte. Es war der Bau eines Opernhauses, das im September 1743 vollendet daſtand. Dieſes Gebäude war der Triumph einer edleren und einfacheren Kunſtrichtung über den tändelnden Zeitgeſchmack. „Fridericus Rex Appollini et Musis“ — die Inſchrift an der Hauptfront offenbart die Idee, welche den König und ſeine Architekten geleitet hatte. Einen Apollotempel wollten ſie ſchaffen. In der länglichen Form eines antiken Tempels, eine Schmalſeite nach vorn gerichtet, lagert das Bauwerk da. Nur ein Hauptſtockwerk bringt ſich zur Geltung, dem ein niedigeres Erdgeſchoß als Soſel unterliegt, während oben gleichfalls noch ein kleineres Stockwerk folgt, das ſich aber vollkommen unterordnet. Eine noble Schlichtheit ging in der Gliederung des Aeußeren durch, claſſiſche Formen waren feſtgehalten, die Fenſter waren gleichmäßig mit Flachgiebeln gekrönt. Einen reicheren Ausdruck gewann nur die ſchmale Stirnſeite, vor der ſich ein freiſtehender Porticus korinthischer Säulen erhob, eine Anlage, von welcher Deutſchland damals noch kein Beiſpiel beſaß. Der Neubau des Opernhauses nach dem Brande zeigt am Aeußeren einige Abweichungen von dem Plane Knobelsdorffs. Die beiden Arme der Doppeltreppe, welche zu der vorderen Säulenhalle führt, ſtiegen ehemals nicht in gerader, ſondern in gebrochener Linie auf, ſo daß ſich auch in ihnen nochmals

13.



Das Opernhaus nach Knobelsdorff's Entwurf.



die ganze Richtung des Bauwerks aussprach. Auch hatten ursprünglich die beiden Langseiten des Gebäudes keinen Vorsprung in der Mitte, wie jetzt, sondern diese Seiten waren, der Grundform des Tempels treu, in gleicher Flucht angelegt, und nur Pilasterstellungen zwischen den Fenstern zeichneten ihre Mitten aus, an denen ebenfalls doppelte Freitreppen zum Hauptgeschoß emporführten. Diese Abweichungen von dem ursprünglichen Plan sind wenigstens von einem verständigen Architekten im Charakter des ganzen Bauwerks behandelt worden. Bedenklicher ist der Anbau, der vor wenigen Jahren an die Rückfront angeflückt ward, um einem größeren Raumbedürfniß zu genügen.

Auch die Durchbildung im Einzelnen verdient hohe Anerkennung. Eine schöne Säule zu bilden, das war seit lange eine untergegangene Kunst. Knobelstorff's geistvolles Studium des Alterthums erlaubte ihm nicht, sich bei den Säulen irgend einer hergebrachten Regel und Schablone anzuschließen, sondern er hat, wie er selbst im Text der Originalentwürfe sagt, die sich im Kupferstichcabinet des Berliner Museums befinden, ihr Maß und ihr Verhältniß selbständig aus der Gesamtheit des Gebäudes zu finden gesucht, und seine Zeichnungen beweisen, daß Form und Ebenmaß der Säulen dem überlegen waren, womit die Zeit sich sonst begnügte. Die Plastik schmückte den Bau mit Reliefs in den Giebelfeldern, mit Statuen in den Nischen und in den Balustraden. Das Innere ward bei dem jetzigen Bau in der Anlage des Prosceniums und der Treppen, sowie in der Ausstattung völlig geändert. Ehemals war die Decoration auch hier in dem

glänzendsten Rococo gehalten, und nur darin kehrte Knobelsdorff zu seinen classischen Neigungen zurück, daß er die Bühne durch zwei Reihen korinthischer Säulen einfaßte. Sie konnte bei dieser Ausstattung in einen Festsaal von monumentaler Pracht — in den „korinthischen Saal“ — verwandelt werden, an dessen Abschluß eine Najadenfontaine spielte und dessen Perspective durch ein breites Portal bis in das hintere Vestibul zu verlängern ging, während man nach der andern Seite hin durch den elliptischen Zuschauerraum bis in den an der Hauptfront gelegenen Apollosaal (jetzt Concertsaal) blickte, dessen umlaufende Gallerie auf Satyrhermen ruhte. König Friedrich nannte sein Opernhaus einen Zauberpalast.

Diese Rückkehr zu den einfachen Formen des classischen Alterthums war ein Wagniß dem Zeitgeschmack gegenüber. Das Opernhaus erscheint als der Vorläufer einer neuen künstlerischen Richtung, deren Sieg aber erst in einer noch entfernten Zukunft, nach mancherlei Rückschlägen, möglich war. Erst zwölf Jahre später, 1755, verkündigt Soufflot's Kirche Sainte-Geneviève zu Paris einen entsprechenden Umschwung in der Architektur, und ebenfalls 1755 erschienen Winkelmann's „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke.“

Einem Geiste, der seiner Zeit vorausseilt, ist niemals eine leichte Stellung bereitet. So hatte auch Knobelsdorff für seine neue künstlerische Richtung Kämpfe zu bestehen. Das Opernhaus ist das einzige Werk, bei welchem es ihm vergönnt war, seinen reineren Geschmack ungetrübt zur Erscheinung zu bringen. In der Folge hatte er auf seinem Wege besonders mit Einem Gegner zu thun, der sich

nicht leicht bei Seite schieben ließ: es war sein königlicher Gebieter selbst.

Friedrich der Große bewährte seine nach allen Seiten außerordentliche Herrschernatur auch in seiner Stellung zu der Kunst. Er wollte sie in allen ihren Gestalten in der Nähe des Thrones leben und walten sehen, er eröffnete ihr, und keinem ihrer Zweige mehr als der Architektur, in kurzer Frist eine Reihe großer Aufgaben. Es war auch nicht bloß das Verständniß für den Glanz, den nur die Kunst dem Königthum gewähren kann, es war auch Sinn für die künstlerische Schönheit selbst, der ihn hierbei bestimmte. Er bewährte sich einerseits als den ächten Mäcen, der zu gleicher Zeit zahlreiche Hände sich regen läßt, Arbeit nach Arbeit anregt und fördert und Alles mit dem Blick des Organisationsbeherrschers. Andererseits aber lag gerade in seinem künstlerischen Sinn eine gewisse Gefahr. Der König war im Zeichnen und Malen nicht unerfahren, Knobelsdorff selbst war in Rheinsberg sein Lehrer gewesen. In seinen Bibliotheken standen neben den französischen Uebersetzungen der alten Classiker die Werke eines Palladio und anderer italienischer Architekten. Friedrich, der vor allem durch seine Selbstthätigkeit in der Staatsverwaltung groß ist, suchte auch in künstlerischen Dingen persönlich einzugreifen, er glaubte durch dasjenige, was er auf diesem Felde kannte und wußte, dazu ein Recht zu haben, und darin ging er einen Schritt zu weit. Daß er Façaden im Zeitgeschmacke leidlich zu entwerfen verstand, die hie und da bei Italienern aus der Spätrenaissance zu Gasten gegangen, oder auch gelegentlich mit Reiseerinnerungen vermischt waren, gab ihm doch

kaum für sein eigenes Eingreifen in das künstlerische Schaffen eine hinreichende Befugniß. War ihm auch Geschmack, waren ihm glückliche künstlerische Einfälle nicht abzusprechen, so besteht eben doch noch ein Unterschied zwischen dem Geschmack eines gebildeten Mannes und der wahren Schöpferkraft des Künstlers. Während ein Architekt wie Knobelsdorff die Baukunst auf neue Wege führte, bewegte der König sich innerhalb der Grenzen des Zeitgeschmacks, und mit demselben theilte er namentlich den Sinn für das Theatralische, welches sein Baumeister verschmähte. Diesem war die Kunst eine ernste Lebensaufgabe, während Friedrich sie mitunter nur als ein angenehmes Spiel der Einbildungskraft ansah. Das zeigt sich, wenn er, in einem Briefe an Jordan aus dem böhmischen Feldlager, sich selbst ein Kind in diesen Dingen heißt, sie seine Puppen nennt, an denen er seine Freude habe.

Solche Gegensätze wurden zwischen diesen zwei Charakteren immer lebhafter, von denen keiner Schmiegsamkeit besaß. Vielfach hat Friedrichs Verhältniß zu Knobelsdorff mit seiner ablehnenden Stellung zu der deutschen Literatur Verwandtschaft. In beiden Fällen steht die herrschende und entwickelte französische Bildung den ersten Regungen des deutschen Geistes gegenüber. Denn dieses neue Verhältniß zum Alterthum, von welchem bei Knobelsdorff eine Ahnung aufwacht, wird in der Folge vorzugsweise von dem deutschen Geist, von Winckelmann, Lessing, Carstens getragen.

Die Widersprüche zwischen Knobelsdorff und dem König stellten sich zuerst bei dem Bau des Potsdamer Schlosses heraus. Das unter dem großen Kurfürsten

von de Gheze in ziemlich anspruchsloser Form errichtete Gebäude war unter König Friedrich I. unter der Leitung von Nering und später von de Bodt nach dem Marktplatz zu erweitert worden. Jetzt erhielt Knobelsdorff den Auftrag, dem Ganzen einen einheitlicheren und prächtigeren architektonischen Charakter aufzuprägen und die Umgebung in Einklang damit zu setzen. So empfing das Schloß die Gestalt, in der wir es heute vor uns haben. Das Erdgeschloß ward als Sockel charakterisirt, die Fenster der beiden oberen Stockwerke wurden in eine elegant behandelte Ordnung cannelirter korinthischer Pilaster gesügt, zur Mitte der Lustgartenfront ward eine breite Rampe emporgeführt, welche an Stelle der ehemaligen „Grünen Treppe“ trat und diesen Namen beibehielt. Ihr entsprach die Marmortreppe nach der Seite des inneren Hofes. Die niedrigen Flügel nach dem Markte zu wurden erhöht und endigten mit freistehenden korinthischen Säulen, auf denen sich ein Giebel erhob, nur der halbkreisförmige Ausbau mit de Bodt's Portal zwischen ihnen blieb unverändert. Im Großen und Ganzen war Knobelsdorff hier selbständig, aber in zwei Punkten mußte er dem Willen des Königs nachgeben. Dieser gestattete nicht, an dem Risalit nach der Marmortreppe zu die Fensterstellung zu verändern und hier Säulen an Stelle der Pilaster anzuwenden. Er versagte es dem Künstler ferner, den Lustgarten durch wirkliche Säulenhallen, die vom Schlosse ausgingen, einzuschließen und fand Scheincolonnaden, die bloße Decorationsstücke waren, hinreichend. Obwohl es nicht nach dem Sinne Knobelsdorff's sein konnte, die Säule nur als Glied eines Geländers zu behandeln, bildete er doch die Halb-

colonnaden wirkungsvoll aus und schmückte sie mit plastischen Gruppen in den Intercolumnien. Das glänzendste Beispiel dafür, wie Knobelsdorff bei strenger classischer Haltung des Aeußeren doch in der Innendecoration über alle Reize des Rococo verfügt, gewähren die Zimmer des Königs. Manche gehören zu den anmuthigsten und glücklichsten Räumen, welche dieser Geschmack überhaupt hervorgebracht hat, seine besten Leistungen in Frankreich nicht ausgenommen. So das Arbeitscabinet, in welchem bunte Blumen in Holzschnitzerei herabhängen und sich spielend von der Decke, den Wänden und den Tafelungen mit ihrer reichen Vergoldung lösen, ziemlich naturalistisch aber so fein und reizend behandelt, als wäre das eine von heiterer Frühlingslaune eingegebene Augenblicksdecoration. Dann das Schlafzimmer des Königs, decorirt in Silber auf Grün, während die Decke zart röthlich schimmert; an ihr blasen die Köpfe der vier Winde nach allen Himmelsgegenden, das Ganze athmet eine wunderbare Stimmung erquickender Kühle, ein kleines Cabinet, das nur eine silberne Balustrade mit tanzenden Kinderfiguren von dem Schlafgemach absondert, gewährt durch einen breiten Flachbogen den Ueberblick dieses köstlichen Raumes.

Im Jahre 1744, nach dem zweiten Schlesiſchen Kriege, wurde das Schloß auf dem Weinberge des Königs bei Potsdam begonnen, dem Friedrich den Namen Sansſouci gab. Die Grundzüge der Anlage sind des Königs eigene Idee. Seine zwar recht unvollkommene eigenhändige Federſkizze ist noch vorhanden. Sie zeigt bereits die sechs Terrassen und darüber den länglichen, niedrigen Bau mit einer Kuppel in der Mitte und mit Paaren von Hermen,

die zwischen den Fenstern aufwachsen und das Dachgefims tragen. Die Ausarbeitung des Entwurfs ward in die Hand Knobelsdorff's gelegt. Ebler ist die Rückfront decorirt, mit korinthischen Pilastern; die doppelte Auffahrt und der Halbkreis mit der offenen Halle gekuppelter Säulen, welcher den Vorhof abschließt, sind geschmackvoll angeordnet. Um das Gebäude von unten her wirkungsvoller hervortreten zu lassen, wollte Knobelsdorff ihm ein Erdgeschos oder wenigstens noch einige Stufen unterlegen und die Zimmer mit Gewölben unterziehen, was Feuchtigkeit und Kälte ferngehalten hätte. Der König gab in keinem Stücke nach. Ihm gefiel, daß dieses Haus, in welchem der Herrscher in stiller menschlicher Zurückgezogenheit lebte, bis auf sein Dach hinter den ansteigenden Terrassen, den Hecken und Drangenbäumen verschwand. Als später die vorhergesagten Uebelstände eintraten und störend auf die Gesundheit Friedrichs einwirkten, ertrug er schweigend die selbstverschuldeten Folgen. Knobelsdorff aber war durch diese Widersprüche erbittert worden, nach einem Wortwechsel meldete er sich am anderen Morgen krank, um fernerhin mit dem Bau nichts mehr zu thun zu haben.

In dem Innern ist Knobelsdorff wohl nur der elliptische Marmorsaal, mit freistehenden Säulen, reich decorirter Kuppel und Glasthüren, die unmittelbar auf die Terrasse münden, zu danken. Es ist der Raum, in welchem Adolph Menzel, in einem seiner Hauptbilder, die Tafel Friedrichs des Großen verlegt. Bei der Ausstattung der übrigen Gemächer, die immerhin, nächst den Räumen im Stadtschloß, die glücklichste Behandlung des Rococo unter den architektonischen Schöpfungen Friedrichs zeigen, spielt wohl

mancher zu grillenhafte Einfall, offenbar durch den König selber angeregt, hinein. Und doch ist es reizend, bei aller Seltsamkeit, wenn die Stuckdecke des Concertsaals als ein großes Spinnwebgewebe behandelt ist, während die Ecken für jagende Kinder und für Hasen, die von Hunden gehebt werden, frei geliebt sind. Idyllische Gemälde von Antoine Pesne, in unsymmetrischen Rahmen, sind in die Wände des Zimmers eingefügt, das in einem gedämpften weißen Grundton mit Gold gehalten ist. Ein Raum von ganz eigener Stimmung ist sodann das runde Arbeitscabinet des Philosophen von Sanssouci. Das ganze Gemach ist mit Cedernholz bekleidet, antike Büsten — darunter der Homer aus der Polignac'schen Sammlung — bilden den einzigen Schmuck, an den Wänden stehen Bücherschränke, von denen einer sogar die Thüre zu dem anstoßenden Raum verbirgt, aber zwei hohe Fenster, die bis zum Boden herabreichen, lassen nach beiden Seiten den Blick auf das Grün der Terrasse frei.

Wenn auch Knobelsdorff von dieser Schöpfung des Königs sich zurückgezogen, so hatte doch auch die Anlage des Parkes, mit seinen regelmäßigen Alleen, seinen großen runden Plätzen und seiner reichen Ausschmückung durch Kunstwerke, das Gepräge seines Geistes erhalten. Der Obelisk vor dem Eingang und die Säulengruppen auf hohem Postament, welche als monumentale Pfosten das eiserne Gitterthor einfassen, sind von ihm entworfen.

Das Verhältniß zwischen dem Könige und dem Künstler ward allmählig wieder ein etwas besseres. Dennoch fielen Knobelsdorff von nun an nicht mehr so hervorragende Aufgaben zu. Außer einigen Gebäuden zu

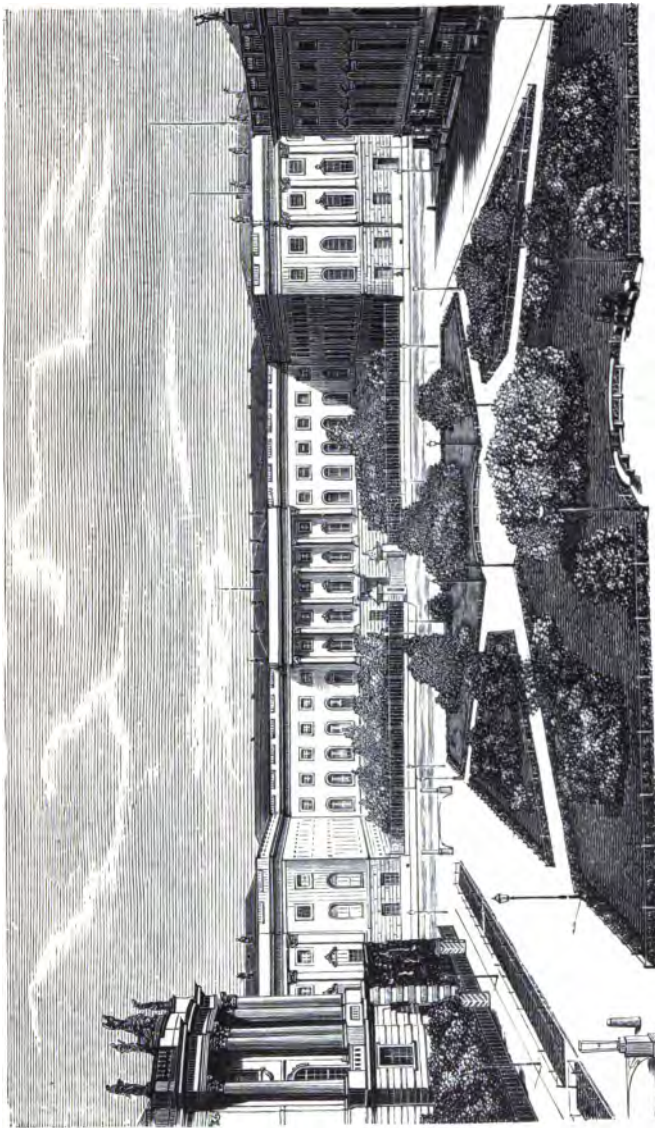
militärischen Zwecken und einigen Privathäusern in Potsdam und Berlin ist aus den folgenden Jahren nur die katholische Kirche am Bassin zu Potsdam, ein unbedeutender kleiner Kuppelbau, zu nennen. Seiner letzten Zeit endlich gehören drei völlig decorative Werke zu Potsdam an; der hohe Portalbau vor der dortigen Nicolai-Kirche, bei welcher Knobelsdorff wieder einem Einfall des Königs Rechnung tragen und das überladene Portal von Santa Maria Maggiore in Rom nachahmen mußte. Gegen den Schluß des vorigen Jahrhunderts zerstörte ein Blitzstrahl den Bau. Ferner die schöne Neptungrotte im Park von Sanssouci und die große Colonnade im Rehgarten, halbwegs von dem Fuße der Terrasse zu der Stelle, auf welcher sich in der Folge das Neue Palais erhob. Sie war ein Rundbau mit rothen Marmor Säulen und Triumphbögen, mit Vasen und plastischem Schmuck, aber dies Werk, in welchem der Künstler seine Phantasie in voller Freiheit walten ließ, wurde später auf Befehl Friedrich Wilhelms II. niedergerissen, um das Material für das Marmorpalais am Heiligen See zu verwenden.

Nachdem Knobelsdorff selbst in den Hintergrund gedrängt worden, traf die Abneigung des Königs zugleich diejenigen Architekten, deren er sich vorzugsweise bei seinen Bauten bediente. Der nüchterne Bouman, ein Erbstück aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. gab sich eher dazu her, in Baufachen bloß das gefügte Werkzeug des Königs zu sein. Selbst Knobelsdorff wurde öfters genöthigt, bei Unternehmungen, die er noch in der Hand behielt, sich dieses Mannes zu bedienen, der sich noch dazu manche Eigenmächtigkeiten zu Schulden kommen ließ. So

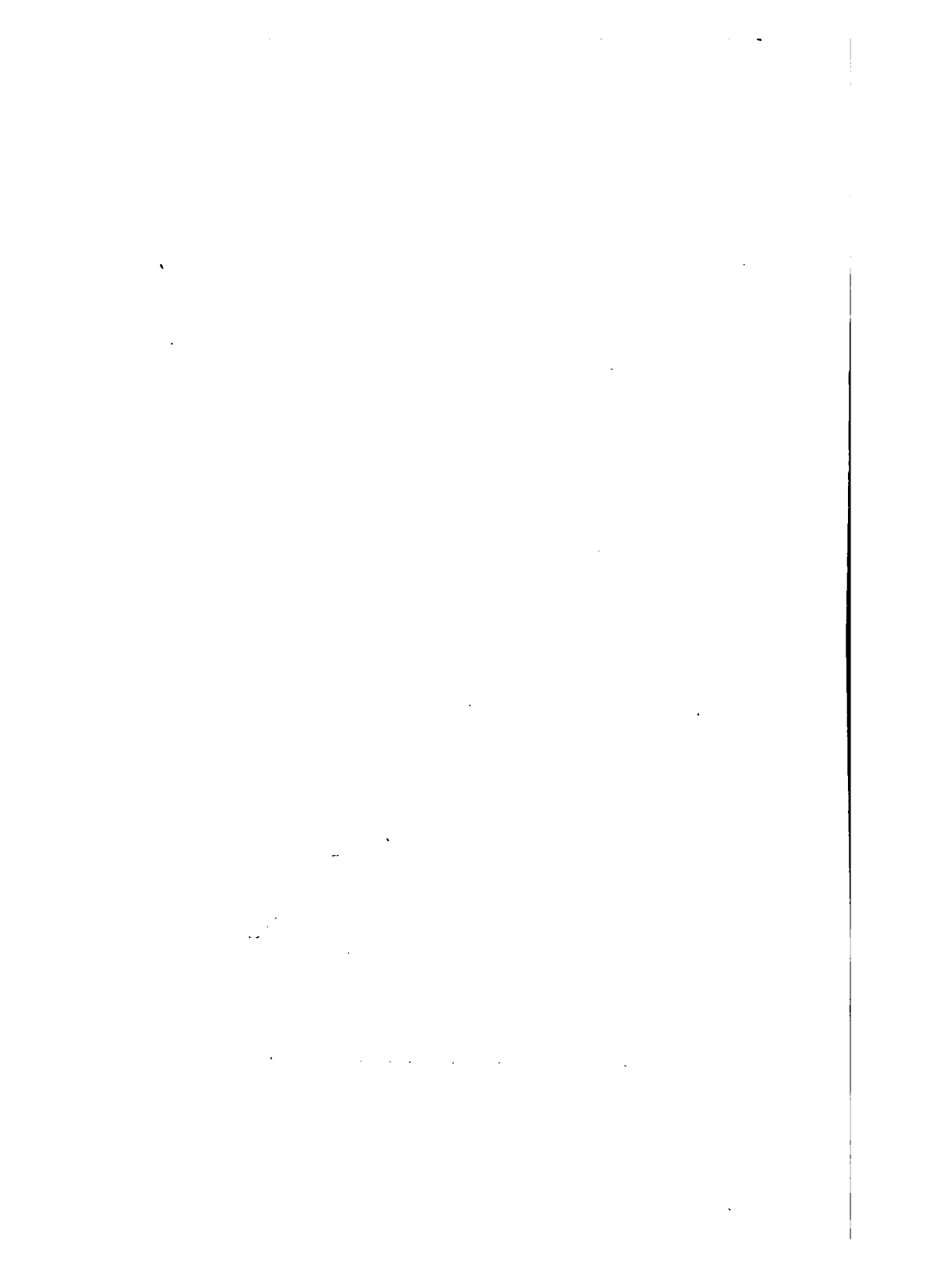
brachte er über einigen Fenstern des Potsdamer Schlosses Köpfe als Schlusssteine an, was dem strengen Geschmacke Knobelstorff's ein Gräuel war. Die Wohnung eines christlichen Königs, meinte er, sehe einem türkischen Serail gleich, das mit abgeschlagenen Häuptionen geziert sei. Die bissige Bemerkung half, der König ärgerte sich über Knobelstorff, aber die Köpfe verschwanden. Als Bouman ein andermal drei Privathäuser durch eine irgendwoher geborgte Façade zu einem scheinbaren Ganzen verband, nannte Knobelstorff dieselbe für Kasernen gut genug. Später einmal beschied Friedrich seinen alten Freund zur Tafel nach Sanssouci. Beim Empfange fragte er ihn, wie ihm das neue Berliner Thor gefallen habe. Knobelstorff that, als ob er die Frage überhöre und antwortete nicht. „Sieht er, das hat sein dummer Castellan Bouman gemacht,“ fuhr der König fort. Knobelstorff erwiderte ruhig: „Das muß wohl auch die Ursache sein, daß ich es nicht bemerkt habe.“ Uergerlich rief der König aus: „Er kann wieder nach Berlin gehen,“ und kehrte ihm den Rücken. Knobelstorff nahm sogleich Extrapost und fuhr ab. Als es zur Tafel ging, vermiste man ihn, und auf Befehl des Königs wurde ein Feldjäger nachgesandt, der ihn erst bei Zehlendorf einholte. Diesen fertigte Knobelstorff mit den Worten ab: „Mir hat der König selbst befohlen nach Berlin zu gehen. Ich weiß zu gut, ob ich seinen oder eines Feldjägers Befehl befolgen muß.“

Dies war das letzte Mal, daß Knobelstorff dem König persönlich begegnete. Kurz vor seinem Tode, der am 16. September 1753 erfolgte, richtete er von seinem

14.



**Die Universitäts-
(Knochenhöf.)**



Krankenbette einen Brief an Friedrich, in welchem er um Bestätigung der zu Gunsten von zwei natürlichen Töchtern gemachten Verfügungen bat, und seine tiefe Dankbarkeit für alle Wohlthaten und alle Güte aussprach, mit welcher ihn der König überhäuft habe. Der Tod versöhnte die Gegensätze des Lebens, dem gestorbenen Freunde widmete Friedrich der Große jenen schönen Nachruf in den Schriften der Akademie.

Neben diesem literarischen wurde jetzt auch noch ein architektonisches Denkmal für Knobelsdorff gegründet. Ein Jahr nach seinem Ende wurde ein Bauwerk begonnen und zehn Jahre später vollendet, das von seinem Geiste zeugt: der Palast des Prinzen Heinrich, jetzt die Universität. Die Ausführung hat Bouman geleitet, aber die edle und einfache Größe dieses stattlichen Gebäudes ist seiner Erfindung nicht zu danken. Dieser Palast, dessen vorspringende Flügel einen weiten Hofraum einschließen, stimmt in den Verhältnissen ganz mit dem Opernhause überein, in der Höhe der Stockwerke, in der Behandlung der Fassade, in den freistehenden Säulen am Mittelbau. Als das Opernhaus gebaut wurde, tauchte der Entwurf auf, ein ganzes Friedrichsforum an dieser Stelle anzulegen; dem Opernhause parallel, ganz mit diesem übereinstimmend sollte ein Akademiegebäude, beiden gegenüber ein neuer Palast des Königs errichtet werden. Der Plan wurde damals bei Seite gelegt, aber auf einen Theil desselben griff man nun für das Prinzenpalais zurück. Wir wissen nicht, ob Prinz Heinrich das veranlaßt, oder ob Friedrich selbst die alte Lieblingsidee hervorgesucht. Von Knobelsdorff war schwerlich mehr als eine perspectivische Ansicht

des Friedrichsforums vorhanden. Daher erklärt sich, daß hier das Detail etwas trocken und nicht immer vorwurfsfrei ist — sogar seine Lieblingsmanier, Köpfe an den Schlußsteinen der Fenster anzubringen, hat Bouman hier nicht bei Seite gelassen — daß ferner dem Gebäude eine bedeutendere Innenentwicklung fehlt. So zeigt sich hier noch eine glückliche Nachwirkung von dem Geiste Knobelsdorff's. Im Uebrigen treibt nach seinem Tode die Baukunst in Berlin immer schneller dem Verfall entgegen.

VI.


Die spätere Zeit Friedrichs des Großen.

Schon bei Lebzeiten Knobelsdorff's, gegen Ende der vierziger Jahre, kam an vielen Stellen die Mittelmäßigkeit in der Architektur obenauf. Namentlich der Castellan Bouman, der noch bis 1776 lebte, erhielt zu thun, und recht häufig wurde ihm der Auftrag, nach eigenen Zeichnungen des Königs zu bauen. So bei dem neuen Dom zu Berlin, der die alte Domkirche am Schloßplatz ersetzen sollte. Noch jetzt füllt dieser Bau, dem einige Aufbesserungen Schinkels kein wesentlich kirchlicheres Gepräge verleihen konnten, die eine Seite des Lustgartens. Trotz eines Kuppelthurmes auf der Mitte — jetzt sind es drei — machte der damalige Bau eher den Eindruck eines zum Schloß gehörigen Stallgebäudes. Stattlicher wurde die gleichzeitig (1747) begonnene katholische Hedwigskirche, für welche Friedrich nicht allein den Platz hergab, sondern auch die Zeichnung machte, eine königliche Gnade, welche die Gemeinde in nicht geringe Verlegenheit setzte, da der Entwurf ihre Mittel überstieg. Der Rundbau ist eine nicht eben sehr verständnißvolle Nachahmung des

Pantheons in Rom; die Vorhalle konnte erst später vollendet werden, als Cardinal Ditrini der erschöpften Kasse wieder aufhalf. Eben jener geistlose Bouman wurde bei dem Wiederaufbau der niedergebrannten Kunstakademie verwendet, und auch das mußte Knobelsdorff noch erleben, der früher, in Verbindung mit dem Entwurf des Friedrichsforums, für die architektonische Gestaltung, wie auch für die innere Organisation dieses Instituts ganz andere Pläne gehegt hatte. Ein Jahr nach seinem Tode fiel Bouman der Neubau des Rathhauses zu Potsdam zu, welches nach Befehl des Königs eine Nachbildung des Rathhauses in Amsterdam werden sollte. Gegen das Original vermag es freilich an Umfang nicht aufzukommen. Die korinthischen Halbsäulen, welche an der ganzen Fassade durchgehen, sowie der Thurm, der einen Atlas mit der Himmelskugel trägt, sind eine etwas anspruchsvolle Decoration.

Geraume Zeit lang fehlte es an jedem hervorragenden Talent unter den Architekten, welche der König beschäftigte. Ziemlich auf gleicher Höhe mit Bouman stand Gottfried Büding, der 1754 in die Dienste Friedrichs des Großen trat. Er war ein Akademiker gewöhnlichster Art, der an Originalität nicht schwer zu tragen hatte. Ein Zeitgenosse versichert uns, er habe auf Palladio geschworen. Dabei gab er sich zu Allem her, was verlangt wurde, und zwar baute er zunächst (1754) im Garten von Sanssouci das Japanesische Haus, ohne je vorher vom Japanesischen etwas gewußt zu haben. Die Form der Dächer hat mit der ostasiatischen Architektur Aehnlichkeit, die offenen Hallen des Gartenhauses ruhen auf steinernen Palmbäumen anstatt auf Säulen, barocke Sculpturen in

schlechter Ausführung bilden den Schmuck, der untere Saal ist mit Affen bemalt, weshalb Friedrich dieses Gebäude seinen Affensaal nannte. Die Hinneigung zu Japan und China, die mit der Porzellan-Liebhaberei der Zeit zusammenhängt, ist für den Umschlag des Rococo in den Zopf bezeichnend. Am entschiedensten war sie in Dresden, nahe der bedeutendsten Porzellanfabrik in Deutschland, aufgetreten. Schon de Bode hatte ihr in seinem sonst so charaktervollen Japanischen Palais in der Neustadt einige Zugeständnisse machen müssen, während sie später im Lustschloß zu Pillnitz noch entschiedener und nicht sehr glücklich das Feld behauptete. Aber in solcher Verwilderung wie bei diesem Experimente Büdings hat sie sich doch vielleicht nirgend gezeigt. — Ein Werk desselben Architekten ist ferner die 1756 begonnene Bildergalerie zu Sanssouci, in den Verhältnissen eine abgeschwächte Wiederholung des Schlosses, mit einer Kuppel, die sich wie das Thürmchen einer zopfigen Dorfkirche ausnimmt, mit großen barocken Urnen auf der Balustrade und mit Künstlerköpfen an sämtlichen Schlußsteinen der Fenster, wohl das unglücklichste Beispiel dieses seltsamen Decorations-Motivs. Weit überlegen ist das erst später durchgeführte Innere, bei welchem ein Architekt, von dem wir in der Folge reden werden, Georg Christian Unger, sein Talent bewährt hat. Zwar steht die Decoration nicht auf der Höhe dessen was das Rococo früher an dieser Stelle hervorgezaubert hatte, und bei der Anlage ist weniger auf die rechte Beleuchtung der einzelnen Gemälde als auf den Effect des Ganzen Rücksicht genommen. Immerhin ist der perspectivische Eindruck des langen, in seiner Mitte



durch einen gedämpfter beleuchteten Kuppelraum unterbrochenen Saales ein wahrhaft stattlicher. Es ist eine der besten Lösungen ähnlicher Aufgaben, die große Gemäldegallerie des Louvre bleibt erheblich dagegen zurück.

Der siebenjährige Krieg, welcher die Vollendung dieser Anlage verzögert hatte, unterbrach jede künstlerische Thätigkeit. Als nach glänzenden Siegen und noch großartigerem Ausdauern das Ziel erreicht war, und nun der König mit einer Energie ohne Gleichen zu den Werken des Friedens, zu der Förderung der Arbeit, zu der Hebung des allgemeinen Wohlstandes, zu der Pflege des geistigen Lebens zurückkehrte, wurden sofort wieder bedeutende architektonische Unternehmungen in Angriff genommen. Die erste war der Bau des Neuen Palais hinter dem Garten von Sanssouci. Es ist bekannt, daß dieses durch seine Ausdehnung, durch den Glanz der hier aufgewendeten Mittel vor Europa Zeugniß ablegen sollte, daß die Mittel des Königs, selbst nach einem solchen Kriege, nicht erschöpft seien. Unmittelbar, als hätten nur Tage, nicht Jahre, dazwischen gelegen, knüpfte Friedrich da wieder an, wo er vor dem Kriege stehen geblieben war. Im Jahre 1755 hatte der Ausflug nach Holland stattgefunden, den er, von dem Plan erfüllt, seine Bildergallerie in Sanssouci zu vervollständigen, incognito zur Besichtigung der dortigen Kunstschätze unternommen. Da hatte ihm die holländische Bauart, welche das nordische Backsteinmaterial zu verwenden verstand, gefallen, er hatte gesehen, daß dies sich nicht bloß bei einfachen Wohnhäusern und bloßen Rußbauten, wie sie unter seinem Vater in Potsdam entstanden waren, zeigen durfte, sondern daß es sich auch mit edleren archi-

tektonischen Formen vertrug. Sein eigener Geschmack war maßgebend für den Bau des Neuen Palais, dessen Ausführung er Büding, Manger und Gontard anvertraute. Es wurde die größte und prächtigste von Friedrichs Schöpfungen. Alle hervorragenderen Gliederungen, die korinthischen Pilaster, die Gesimse, sind in Sandstein ausgeführt, zwischen denen der rothe Ton der Backsteinwände nicht ohne Beihülfe von farbigem Anstrich zum Vorschein kommt, und in Gemeinschaft mit der grünen Umgebung eine günstige Wirkung hervorruft. Eine größere Kuppel krönt den Mittelbau, kleinere Kuppeln die Ecken der niedrigen Seitenflügel. Freilich würde man sich täuschen, wenn man auch entsprechende Kuppelsäle im Innern vermuthete. Die Kuppeln bilden nur eine anspruchsvolle äußere Zier. Auch sonst offenbart die theatrale Richtung der Zeit sich darin, daß von der gleichmäßigen und imposanten Wirkung des Aeußern ausgegangen ist, dem dann das Innere sich unterordnet; so stattlich die meisten einzelnen Säle und Zimmer sind, so fehlt doch eine eigenthümliche Raumentwicklung. Das zeigt sich namentlich darin, daß eine imposante Haupttreppe gar nicht vorhanden ist, sondern zu den Seiten des Mittelsaals zwei einander gleich gehaltene Stiegenhäuser von mäßiger Bedeutung liegen. Trotz aller Pracht des Innern vermag sich kein einziger Raum an Feinheit und Eigenthümlichkeit mit den früher beschriebenen Gemächern im Stadtschloß und in Sanssouci, selbst nicht mit der Bildergalerie, zu messen. Durch die Uebelstände von Sanssouci nicht beherrscht, wollte Friedrich der Große auch hier das untere Geschloß flach auf den Boden bauen, um aus seinen Zim-



mern ebenen Fußes in das Freie treten zu können. Die Architekten aber sahen sich, nach Prüfung des Terrains veranlaßt, terrassenförmige Stufen anzulegen. Friedrich, dem dies mißfiel, befahl sofort Abtragung um drei Fuß. Die Architekten befolgten dies Gebot nicht ganz, sie nahmen nur drei Zoll fort, und die Folgen rechtfertigten sie, denn es zeigte sich später Grundwasser, das bei niedrigerem Unterbau sehr nachtheilig gewesen wäre. Um die Einförmigkeit der Gliederung zu mildern, ließ Büding, abweichend vom Entwurf des Königs, vor dem mittleren Eingang vier große Säulen anstatt der Pilaster errichten. Friedrich, der das nicht in der Zeichnung, sondern erst bei der Ausführung gewahr ward, ließ das Angefangene wieder herunterbrechen. Und doch würde eine wirksamere Hervorhebung des Portals nur günstig gewesen sein. Immerhin ist und bleibt der Bau ein höchst eindrucksvoller, die Massen sind glücklich entfaltet und gruppiert. Mit dem Palais vereinigen sich die beiden Communas, ehemals Cavaliershäuser, zu einem in großer malerischer Wirkung gehaltenen Ganzen. Zu ihren Vorhallen mit freistehenden Säulen führen gewundene Doppeltreppen empor, und eine halbkreisförmige Colonnade mit Triumphthor verbindet die zwei Nebengebäude. Ihr Erbauer war der Franzose Legeay, der indessen in manchen Punkten von den Anordnungen des Königs abgewichen war und in Folge davon den Dienst Friedrichs verlassen mußte. Die plastische Ausschmückung des Neuen Palais ist von besonderem Reichthum, eine Sandsteingruppe reiht sich an die andere, alle im Barockstil ausgeführt, welchen der Berliner Bildhauer Müller den marokkanischen Stil zu

nennen pflegte. Nur für die Wirkung von weitem sind sie berechnet, und in der Behandlung ziemlich flüchtig, da es dem Könige vor Allem auf recht schnelle und wohlfeile Herstellung ankam.

Ein Künstler, dessen Namen wir bei Gelegenheit des Neuen Palais nannten, war von allen Architekten, die nach dem Ableben Knobelsdorffs in den Dienst des großen Königs traten, unbedingt der bedeutendste; er theilte nicht die Bestrebungen Knobelsdorffs, den Geschmack durch strenges classisches Studium zu läutern, sondern er bewegte sich innerhalb der theatralischen, auf den Effect zielenden Richtung der Zeit, aber mit ächt künstlerischem Gefühl und mit Phantasie. Es ist Carl von Gontard, geboren 1738 zu Mannheim, gestorben 1802. Friedrich der Große erbt dessen künstlerische Dienste von seiner Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, nachdem Gontard dieselbe auf ihren Reisen begleitet hatte und bis zu ihrem Tode (1765) ihr Architekt gewesen war. Als ein Denkmal dieser Fürstin ließ ihn Friedrich den Freundschaftstempel im Garten von Sanssouci, einen zierlichen, offenen Rundbau mit gekuppelten Säulen, der ihre Statue enthält, erbauen. In der Stadt Potsdam errichtete Gontard das ansehnlichste Privathaus, das dort auf königliche Kosten gebaut wurde. Es ist ein mehrstöckiger, am Riez gelegener Bau, welchen Säulen, von Quadern unterbrochen, zieren, und der einen Wechsel von Backstein- und Sandsteinfarbe zeigt. Dem Architekten war die Aufgabe zu theil geworden, das Schloß Whitehall in London nachzuahmen. Gontard's edelste Schöpfungen besitzt Berlin, sie sind alle freilich Denkmäler, in denen nur äußerliche



decorative Effekte das Ziel waren, aber in denen wenigstens das Gewollte mit glücklicher Formgewandtheit erreicht ist. Das gilt vor Allem von den beiden Thürmen auf dem Gensd'armenmarkt. Man kann sagen, sie sind bloße Theaterdecorationen mit Säulen, Statuen und Kuppeln, sie stehen nur des Prunkes wegen da, unbekümmert, ob sie sachlich eine Bestimmung erfüllen, oder nicht, sie haben nicht mehr Inneres als nöthig ist, um den äußeren Coulissen Bestand zu geben. Es war von vornherein ein absonderlicher Gedanke, neben die zwei älteren Kirchen von höchst ärmlicher Gestalt derartige Kuppeln auf mächtigem Unterbau zu setzen. Auf drei Seiten öffnete sich ein Porticus, zu dem eine große Freitreppe emporstieg, aber es schloß sich nicht einmal ein Eingang in die Kirchen an, welche durch solche Beigabe nicht gehoben, sondern vollends erdrückt wurden. Aber wenn man einmal die Thürme als rein decorative Stücke gelten läßt, so wirken sie außerordentlich schön. Der König hatte den Architekten angewiesen, sich die beiden Kuppelkirchen auf der Piazza del Popolo zu Rom zur Richtschnur zu nehmen, aber Gontard ging über diese Vorbilder hinaus. Ob sich auch in der Detailbehandlung, namentlich in den schweren uncannelirten Säulen, ein Nachlaß gegen das unter Knobelsdorff Geschaffene zeigt, so ist doch der Aufbau des Ganzen von bewundernswerthem Rhythmus und von glücklicher Lebendigkeit der Entwicklung. Die Silhouette der Bauwerke, wenn sie sich in der Abenddämmerung als dunkle Masse vom Himmel abheben, ist überraschend. Man kann verstehen, daß Schinkel bei dem Bau des Schauspielhauses vor Allem darauf Rücksicht nahm, seine Schöpfung



Der Französische Thurm auf dem Gensd'armenmarkt.
(Gontard.)

in Aufbau und Profilirung mit diesen beiden Zierden des
Platzes in Verhältniß zu setzen.

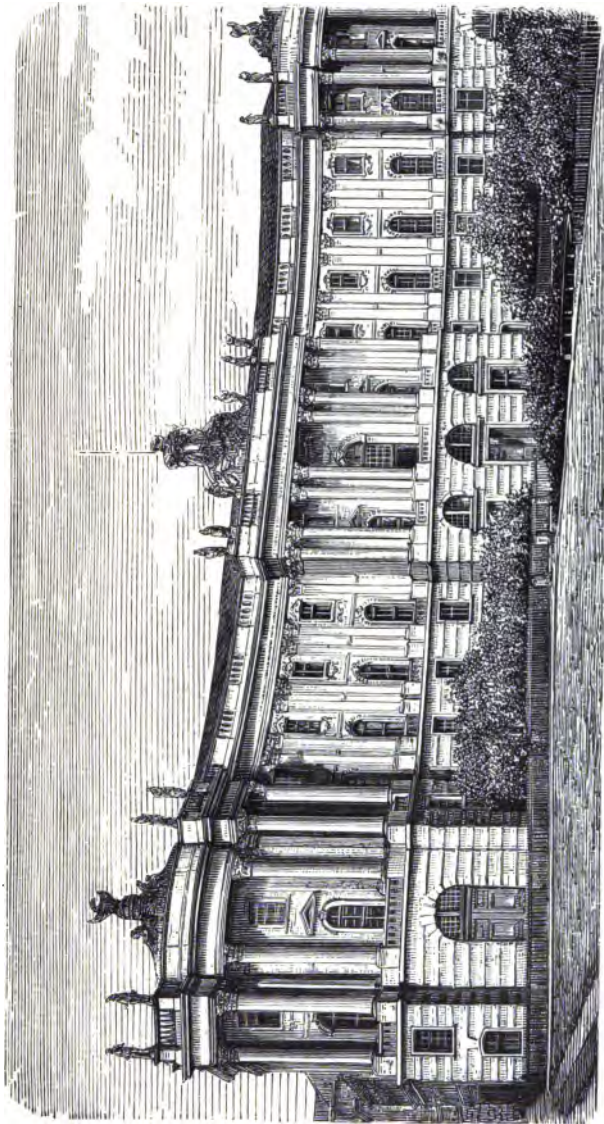
Verwandten Charakters sind die beiden Colonna-
den an der Spittelbrücke und an der Königsbrücke.
Die erste hat keine große Bedeutung, aber in der zweiten
lebt eine an den besten Quellen der Zeit genährte Ein-
bildungskraft, die in der Gruppierung der Säulen und
Bögen, in der Anordnung der Krönungen und der Orna-
mente, in dem Wechsel von Schatten und Licht malerisch
bis zum Zauberhaften ist. Wenn diese Halle, statt mitten
im rauschenden Geschäftsverkehr des Tages, zwischen
grünen Gebüsch und Laubwänden auftauchte! wenn
statt des Puges Marmor oder wenigstens Sandstein ihr
Material wäre! Ein Maler, der für Gesellschaftsbilder
aus der Rococowelt einen architektonischen Hintergrund
suchte, vermöchte keine besseren Motive, als die hier ver-
wendeten, zu finden.

Ein Schüler Gontards war Georg Christian Unger,
1743 zu Bayreuth geboren, der schon zwei Jahre vor sei-
nem Meister (1763) als ganz junger Mann nach Berlin
gekommen war. An Gewandtheit und geistvoller Eigen-
hülichkeit erreichte er diesen nicht, aber er zeigte sich
einer Schule werth und verband Gediegenheit und tüch-
tiges Studium. In Sanssouci leitete er den Umbau
(1774) der ehemaligen Drangerie, - in der Folge
'avalierhaus, unter dem Namen „die neuen Kammern“
- so daß sie ein Gegenstück zu der Bildergalerie wurde,
e er früher eingerichtet hatte. Unger erhielt ferner den
auftrag, das Brandenburger Thor zu Potsdam
Gestalt eines römischen Triumphbogens zu erbauen-

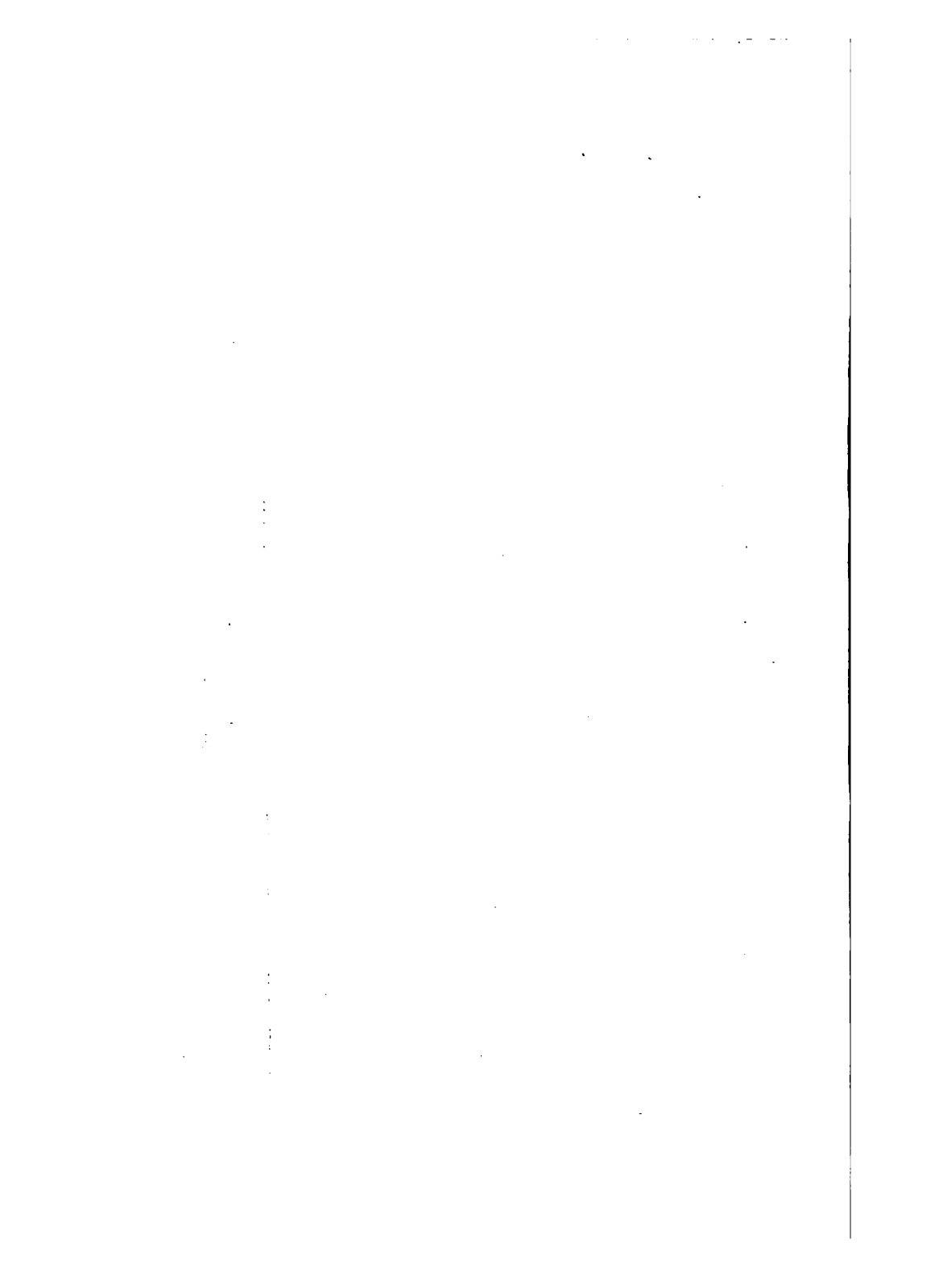
Die Stadtseite, deren erster Entwurf von Gontard herrührt, gruppirt sich glücklich zu dem Nebengebäude, die Außenseite, mit freistehenden Säulen, ist anspruchsvoller, von schweren Verhältnissen. Angeblich hat Friedrich selbst eine Skizze für sie gemacht. Auf seiner Höhe zeigt sich Unger in dem Belvedere Friedrichs des Großen über dem Neuen Palais, mit malerischen Säulenhallen, Kuppel und doppelter Freitreppe, die im Bogen aufsteigt. Hier ist die Stelle, von der man am besten den Blick über die hohen Wipfel des Parks und über die Prachtwerke des großen Königs hinschweifen läßt. Endlich schuf Unger viele jener Privathäuser, die durch königliche Zuschüsse ein bedeutenderes Aussehen gewannen, und zwar in Potsdam wie in Berlin, wo er namentlich in der Leipziger Straße, ferner unter den Linden baute und, im Verein mit Gontard, sämtliche Häuser am Gensd'armenmarkt errichtete. Heut werden viele derselben schonungslos umgestaltet, aber auch die prunkvollsten Leistungen des gegenwärtigen Privatbaues treten gegen diese edlen und wohlgemessenen Verhältnisse, die stattlichen Portale, die bei allen barocken Einzelheiten charaktervollen Profile zurück.

Minder glücklich, ob auch immerhin ein bezeichnendes Monument der Zeit, war ein öffentlicher Bau in Berlin, bei dem Unger freilich nur den Ideen des Königs zu folgen hatte und Georg Friedrich Bouman, der Sohn, die Ausführung leitete: die königliche Bibliothek. Die Sage, Friedrich habe seinem Architekten eine Rococo-Commode als Vorbild gewiesen, trifft den Nagel auf den Kopf. Der Fehler der Zeit, daß die Architektur sich nicht von

16.



Die Bibliothek.
(Hager und Bouman d. S.)



innen heraus entwickelt, sondern vielmehr von der Façade ausgeht, an der sich dann die inneren Räumlichkeiten, so gut es eben gehen will, entlangziehen, ist gerade bei dieser gekrümmten Frontlinie bedenklich. Ursprünglich waren innen nur zwei hohe Stockwerke, das untere für Montirungskammern, und das obere für die Bibliothek bestimmt. Während man damals bei Privathäusern mit anderswoher geborgter Façade sich oft genöthigt sah, hinter Ein Fenster zwei Stockwerke zu legen, trat hier also der umgekehrte Fall ein, auf je ein Stockwerk kamen zwei Fensterreihen. Dem hat die Folge abgeholfen; denn mit dem Anwachsen der Büchersammlung sah man sich zu fortgesetzten Theilungen der hohen Geschoße veranlaßt, nur der mittlere Hauptsaal hat die ursprüngliche Höhe bewahrt. Die coulissenartige Anlage, welche manche Schöpfungen der Epoche zeigen, tritt hier besonders stark hervor. Selbst die Statuen auf der Dachbalustrade sind nur halbe Figuren, nur für den Anblick von vorn berechnet. Was die Ornamentik leisten konnte, gipfelt in der Gruppe, die den Mittelbau krönt und die allerlei gelehrten Apparat nebst eine Krone in malerischer Gruppierung, dazu die bekannte schöne Inschrift „nutrimentum spiritus“ enthält. Uebrigens ist auch diese barocke Kommoden-Façade nicht einmal Original. Jeder der beiden Expavillons ist Copie eines Flügels der Wiener Hofburg, nämlich der von Fischer von Erlach errichteten Reithahn, und ihre Verbindung ist in entsprechenden Formen hergestellt. Der Bau in Wien, hoch und schmal, an der Ecke des Kohlmarktes, gegenüber der Michaelskirche gelegen, steht aber viel besser an seiner Stelle, wo er als das Ziel des Auges bei dem

Blicke durch enge, krumme Gassen erscheint, und wo diese Biegung der Front, diese vortretenden und zurücktretenden Glieder der perspectivischen Wirkung entgegenkommen. Die Berliner Bibliothek aber erhob sich an der Stelle, wo das Knobelsdorff'sche Project eines Friedrichsforums noch eine Lücke bot, und wo einst eine Akademie in den Formen des Opernhauses hatte stehen sollen.

Manchmal glaubte der König auf die Hülfe seiner Architekten ganz verzichten zu können, namentlich wenn er mit ihnen unzufrieden war und sie nicht fügsam genug fand. Dann schlug er den Palladio auf, oder das Werk von Piranesi und Panini über die Gebäude Roms, oder er ließ sich Zeichnungen von der französischen Akademie in Rom einsenden. Aus diesem Material wies er Façaden für Privathäuser an; was aus dem Innern wurde, war ihm gleichgültig. In Potsdam wurde der Barberini-Palast — am Marktplatz, in der Nähe des Schlosses — ein andermal der Palazzo Borghese nachgeahmt. Bürgerhäuser traten als Paläste in Miniatur auf. Die innere Bequemlichkeit litt darunter, die Stockwerke konnten nicht immer so hoch sein wie die Façade es vorspiegelte, dann trat der Fall ein, daß Fußböden dazwischen gelegt wurden und daß nun das Fenster unten der Decke, oben dem Fußboden zu nahe war. Die Sorglosigkeit in der Eintheilung ging weit, die Anlage der Treppe blieb oft dem Gutdünken des Zimmermanns überlassen. Die Mode, mehrere Häuser durch eine gemeinsame Façade zu einem größeren Ganzen zu vereinigen, bestand fort, aber die Bürger dankten das dem Könige nicht. Als dies wiederholt in der Leipziger Straße geschah, da gaben die

Einwohner, wie Gottfried Schadow erzählt, „nichts auf den königlichen Coup d'oeil“ Jeder wollte seinen Antheil unterscheiden, der eine strich den seinigen blau, der zweite gelb, der dritte grün an. Dieser Sinn für individuelle Selbständigkeit äußert sich zwar recht ungeschickt, ist aber im Kern der Sache berechtigter als die königliche Prunksucht. Dabei liebte es der König, mitunter aus bloßer Spielerei die seltsamsten Verzierungen anzubringen. Widderköpfe oder Ochsenköpfe am Frieze eines Gebäudes waren keine Seltenheit. Einmal, zum Nauener Thor in Potsdam, ließ er sich sogar einfallen eine gothische Skizze zu machen. Diese Gothik des 18. Jahrhunderts bestand aus zwei runden Thürmen mit kegelförmigen Dächern, wie Zuckerröhre, und zeigte in der That den Spitzbogen an den Fenstern und Arkaden, sonst verleugnete sich auch hier der Popschmack nicht, am wenigsten in den fragenhaften Löwenköpfen mit kupfernen Ringen im Maul, von denen die Bögen emporsprossen.

Die Stellung, welche der große König der Kunst gegenüber einnahm, hatte nach dem Allen zwei Nachteile im Gefolge: Erstens wurde es den Künstlern schwer, ihre Selbständigkeit zu wahren, sie mußten oft mit den Einfällen des Bauherrn in Widerspruch gerathen; Zweitens nahm die auf das Theatralische gehende Zeitrichtung fortwährend zu, bis sie sich in die seltsamsten Ausartungen verlor. Hiezu trat noch ein dritter Uebelstand: der geringe Sinn für Solidität, und dieser hängt mit den beiden andern Punkten eng zusammen. Ein Mangel an Rücksicht gegen das Material und gegen die technischen Forderungen liegt nahe, wo der sachkundige Meister dem Dilettanten

weichen muß. Um so weniger darf man sich über jenen Mangel wundern, wenn es dem Bauherrn nur darauf ankommt, Decorationen, nicht Bauwerke, nicht Monumente, zu errichten. Als einmal dem Könige vorgestellt wurde, seine Bauten würden bei ihrer Unsolidität nicht wie die Werke der Römer auf die Nachwelt kommen, rief er aus: „Ich will nicht wie die Römer bauen, es soll nur bei meinem Leben dauern.“ Es ist ein Fehler in dem Verhältniß des großen Königs zu der Kunst, daß er nicht mehr Verständniß für das Monumentale besaß, daß es ihm bei seinen Schöpfungen in erster Linie auf die Wirkung, nicht auf die Sache ankam.

Auch Friedrichs sonst bewundernswerthe Sparsamkeit wirkte hier mit. Er hatte auf anderen Gebieten sich genöthigt gesehen, das Große mit möglichst geringen Mitteln durchzusetzen. Auf dem Gebiete der Baukunst aber übertrieb er dieses Princip und wendete es am unrechten Plage an. Er scheute die Kosten, ein Gebäude von vornherein solid und dauerhaft herzustellen und machte damit doch nur eine unglückliche Speculation, indem fortwährend Reparaturen nöthig waren, die weit größere Summen verschlangen. Immer mehr, namentlich an Facaden der Privathäuser, traten Putz, Stuck und Gyps, noch dazu in nachlässiger Bereitung, an die Stelle des Sandsteins, den man bisher wenigstens noch an den hervorragenden Theilen der Architektur zu verwenden pflegte. Die bedenkliche Neigung, überall Surrogate zu verwenden, wurzelte mehr und mehr ein.

Die Erfahrungen, welche um des unsoliden Bauens willen gemacht wurden, reichten doch nicht hin, um dies

System zu beseitigen. Bei der französischen Kirche in Potsdam war Blei statt Kupfer zum Dach genommen worden und erwies sich in kurzer Zeit als schadhast. Die Gruppe des Neptun im Lustgarten vor dem Potsdamer Schloß war in Blei, statt in Sandstein, hergestellt und ging zu Grunde. Auch der Atlas auf dem Thurm des Potsdamer Rathhauses wurde nur in Blei gegossen und stürzte deshalb nach 22 Jahren auf den Markt nieder, worauf man ihn dann durch eine Arbeit in getriebenem Kupfer ersetzte. Da ereignete es sich, daß an einem eleganten Privathause die Träger des Gesimses nur in Gyps hergestellt wurden, dann aber mit besonderen Kosten herabgenommen werden mußten, um nicht den Vorübergehenden auf die Köpfe zu fallen. Wo zwei Privat-Gebäude eine gemeinschaftliche Fassade erhalten, kommt es mitunter vor, daß der eine der beiden Eigenthümer zu der von dem Könige gewährten Bausumme noch etwas von den Seinigen hinzuthut. Dann werden die Ornamente und Gliederungen seiner Fronthälfte in Sandstein gemacht, die der anderen in Gyps, dort bleiben sie erhalten, während sie hier zu Grunde gehen. Besonders theuer kam dem Könige der Versuch, am unrechten Ort zu sparen, bei dem Neuen Palais zu stehen. Die Decke zwischen dem unteren großen Saal und dem oberen wollten die Architekten in einem flachen Gemölbe herstellen, während Friedrich auf einer Balkendecke bestand. Diese erwies sich als zu schwach, schon acht Jahre darauf, 1774, waren umfassende Ausbesserungen nöthig, 1785 auf's Neue, und bei dem ersten Male erforderten die Reparaturen des stark beschädigten Grotten-saales allein über zehntausend Thaler. Bei der Ge-

wohnheit des Königs, Alles unter eigener Controlle zu halten, sich scharf um alle Einzelheiten zu bekümmern, auch im Bauwesen, hatten oft die Architekten einen schweren Stand. Ihre Anschläge, die zu hoch schienen, wurden bei der Revision durch einen Oberbaurath öfter herabgemindert, aber häufig nur auf Kosten der Solidität oder durch Ansetzen eines zu niedrigen Arbeitslohnes. Oft, wenn er einen Voranschlag zu hoch fand, fuhr der König auf, er nannte die Baumeister „impertinent und gottlos, Erzananillen, die man zum Teufel jagen müsse“, er zeichnete auch gelegentlich einen Galgen an den Rand des Berichts unanzudeuten, was jene verdienten, und mitunter ward einer oder der andere Architekt auf ungegründeten Verdacht in Arrest geschickt.

Der größte Mißerfolg ergab sich bei dem Bau der Thürme auf dem Gensd'armenmarkt, beide erhielten Risse, der eine stürzte eines Morgens zusammen, und nun mußte der cylindrische Unterbau der Kuppeln in beiden von Grund aus neu gebaut werden. Die Volksstimme regte sich damals lebhaft, unter anderen Pasquillen war eine Broschüre mit dem Titel „Parduz, da liegt er“ erschienen, welche den Ausländern, besonders den Franzosen, die Schuld gab, die, statt mit Steinen, mit Pfefferkuchen gebaut hätten. Diesmal zeigte der König sich in seiner Größe. Während der Bauführer, der Meldung von dem Unfall zu machen hatte, dem Ausbruch seines Zornes entgegensteht, erkundigt Friedrich sich nur, ob Menschen verunglückt. Bei der Antwort: „Nein“ wendete er den Rücken und sagte „bon“. Der Wiederaufbau wurde Unger übertragen, aber Gontard erfuhr kein Zeichen der Ungnade.

Die ganze Einrichtung der damaligen Kunstpflege hatte ihr Bedenkliches. Der Hofbauamt=Etat gab jährlich Hunderttausende an Privatleute her, damit sie in den königlichen Residenzstädten ihre Façaden schöner herstellen konnten. Die Bürger dankten für diese Hilfe wenig, der Unterhalt von Wohnhäusern, die nach außen hin Staat machen sollten, war zu kostspielig, die innere Bequemlichkeit war zu oft der äußeren Eleganz geopfert. Dabei war der künstlerische Nutzen kein wesentlicher; der Staat war an Stelle des Bürgers kunstfönnig, wo dieser es von sich aus hätte sein können, ein selbständiges Verhältniß zu Geschmack und Schönheit wurde dadurch am wenigsten geweckt. Schinkel, der noch viele Jahrzehnte später gegen diese Einrichtung kämpfte, erklärte offen, solche Zersplitterung der Mittel habe böse auf die Kunst gewirkt: „Alle Solidität ist dabei verschwunden, die lieblichste Ausführung, die modernste, fadeste Ausschmückung und Affektation zur Tagesordnung geworden.“ Nur dann kann der Staat das künstlerische Schaffen fördern, wenn er große und würdige Aufgaben stellt, die in der Mitte des öffentlichen Lebens Platz haben, wenn er Denkmäler gründet, in denen die Kunst ihren ganzen Ernst walten lassen kann. Schinkel hat Recht, wenn er nur das ein Kunstwerk nennt, dem man das höchste Streben des Menschen, eine edle Aufopferung der edelsten Kräfte ansieht.

Wenn man an das Verhältniß des großen Königs zu der architektonischen Thätigkeit den Maßstab der Kritik zu legen magt, so geschieht dies nicht, um nach irgend einer Seite hin an ihm zu mäkeln. Was er geschaffen hat, bleibt auch auf diesem Felde großartig, und wer in den Gärten

von Sanssouci in der Nähe seiner Lieblingshöpfun- gen wandelt, der fühlt am lebhaftesten den Nachhall seiner großen Existenz. Aber seine Wirksamkeit, soweit sie die Architektur betrifft, fördert ein anderes Ergebnis zu Tage, das man sich wohl klar machen darf. Trotz mancher hervorragender Künstlertalente, trotz des Königs energischer Theilnahme für diese Unternehmungen, trotz der großen Zahl wahrhaft glänzender Werke, die entstanden, gab es doch kein Leben, keine Entwicklung in der Architektur. So lange ihr Schaffen nur von dem Willen und der Vorliebe einer mächtigen Herrschernatur abhing, so lange sie nicht von der Theilnahme, der Bildung und der Selbstthätigkeit der Nation getragen wurde, konnte das nicht anders sein.

Aber nicht bloß in der deutschen Literatur hatte bereits eine neue Epoche sich Bahn gebrochen, ohne daß es der königliche Bewunderer Voltaire's ahnte. Auch in der bildenden Kunst des Tages verkündigt sich bereits der Umschwung, nicht in prunkvollen Gebäuden und strahlenden Deckengemälden, sondern in viel anspruchsloserem Gewande. Eine frische Quelle dieser nicht durch höhere Gunst in Treibhausluft erwachsenden, sondern freien, durch sich selbst bestehenden, aus dem Leben sprudelnden Kunst springt uns auch gerade in Berlin entgegen. Der Gegenstand unserer Schilderungen soll freilich nur die Baukunst sein; dennoch müssen wir hier wenigstens erinnern an einen Künstler wie Daniel Chodowiecki, dessen Radirungen und Zeichnungen in unerschöpflicher Fülle das ganze bürgerliche Leben der Zeit mit Rechttheit Anmuth und Behaglichkeit verkörperten. Der Geist der

Epöche Friedrichs des Großen, dessen Bild so oft unter den Gestalten des Künstlers erscheint, lebt in Chodowiecki's Werken, vor Allem lebt hier dasjenige, was in dieser Zeit nicht ein Abschluß des Früheren, sondern ein Keim des werdenden ist. Hier athmet die Aufklärung, die ächte Humanität der Gesinnung, die schlichte Klarheit im Verhältnis zur umgebenden Welt, die Rückkehr zur unverfälschten Natur. Durch Chodowiecki steht eine bestimmte Richtung im heutigen künstlerischen Leben mit der Tradition der früheren Periode in Zusammenhang.

In den Bauwerken dagegen, welche nach dem Tode Knobelstorff's entstanden, kündigt kaum ein Zug, der auf das werdende hinweist, sich an. Sie stehen als der Abschluß einer Epöche da, oft merkwürdig, glanzvoll, fesselnd für die Phantasie, doch immer mit dem Beigeschmack des Entarteten und Ueberlebten.

VII.

**Bis zur Schwelle des neunzehnten
Jahrhunderts.**

Die Baukunst unter Friedrich dem Großen war ein Treibhausgewächs, nicht das Volk, nur der Hof war der Boden, auf dem sie wurzelte. Dem Aufblitzen eines selbständigen und dabei deutschen Geistes, wie Knobelssdorff, gegenüber hatte der König sich in der Folge ablehnend verhalten, wie er auch für das erste Aufleben der deutschen Literatur kein Verständniß besaß. Dennoch hatte er umsonst mit der französischen Sprache den französischen Geschmack zu dem seinigen gemacht. Er war und blieb der Sieger von Rossbach, welcher durch die Niederwerfung der Franzosen zuerst wieder das deutsche Nationalgefühl geweckt hatte. Noch während seiner Regierung schritten Hamlet, Macbeth, König Lear über die Bretter des Döbbelin'schen Theaters, und alle Stände wurden von diesem Zauber getroffen. In den Gesellschaften declamirten die jungen Leute bald die ihnen vom Theater her im Gedächtniß gebliebenen Stellen aus jenen Shakespeare'schen

Stücken, welche der König so detestabel fand, und neben Shakespeare war Lessing der Name, an welchen die neu erwachte dichterische Begeisterung sich hielt. Kaum hatte Friedrich Wilhelm II. den Thron bestiegen, wie jeder neue Herrscher mit Zutrauen begrüßt, als das französische Theater auf dem Gensd'armenmarkte dem deutschen Schauspiel eingeräumt wurde, als sich die Académie des Sciences in eine Akademie der Wissenschaften verwandelte, und als selbst die Hofleute anfangen mußten, die deutsche Sprache zu erlernen.

Gleichzeitig machen die Spuren eines neuen Geschmacks sich in der bildenden Kunst bemerklich, sogar auf etwas rücksichtslose Weise. Das Schlafzimmer Friedrichs des Großen in Sanssouci wurde, als er kaum die Augen geschlossen, in seiner Decoration geändert. Auch sonst hatte man gegen die Schöpfungen des großen Verstorbenen so wenig Pietät, daß man, wie schon berichtet ward, Knobelsdorffs glänzende Colonnade zerstörte, um ihr Material für das Marmorpalais am heiligen See zu verwenden. Dieses war das architektonische Spielwerk Friedrich Wilhelms II. Gontard war Anfangs der Baumeister. Alle hervorragenderen Theile waren in schlesischem Marmor gehalten, dazwischen kamen nach holländischem Brauch die rothen Ziegelwände zum Vorschein. Die niedrigeren Flügel mit offenen Säulenhallen, welche nach dem Garten zu herausstraten, sind der prächtigste Theil des Ganzen: ein auf Säulen ruhender Altan springt gegen den See hervor, und ein Belvedere, das etwas kleinlich gehalten ist, krönt das Ganze. Das Außere wirkt gefällig, wenn auch nicht dem Aufwande entsprechend, aber

welche nüchtern-antifikstrende Steifheit waltet in der inneren Decoration!

Hier machte sich nämlich bald eine neue Richtung geltend. Gontard war bereits 1788 in Ungnade gefallen, an seine Stelle trat Johann Gotthard Langhans, geboren 1733 zu Landeshut in Schlesien, gestorben 1808 zu Grüneiche bei Breslau. Er war ein Mann von umfassender Bildung, welcher Sprachen, Mathematik und Geschichte studirt und seine Kenntnisse auf Reisen vervollkommen hatte. Nachdem er in Breslau bereits mit Auszeichnung gewirkt, unter Anderem das Gräfllich Kapfeld'sche Palais, jetzt Regierungsgebäude, errichtet, war er 1785 nach Berlin berufen worden, wo er im Gegensatz zu Gontard bald als der Vertreter des classischen Geschmacks angesehen wurde.

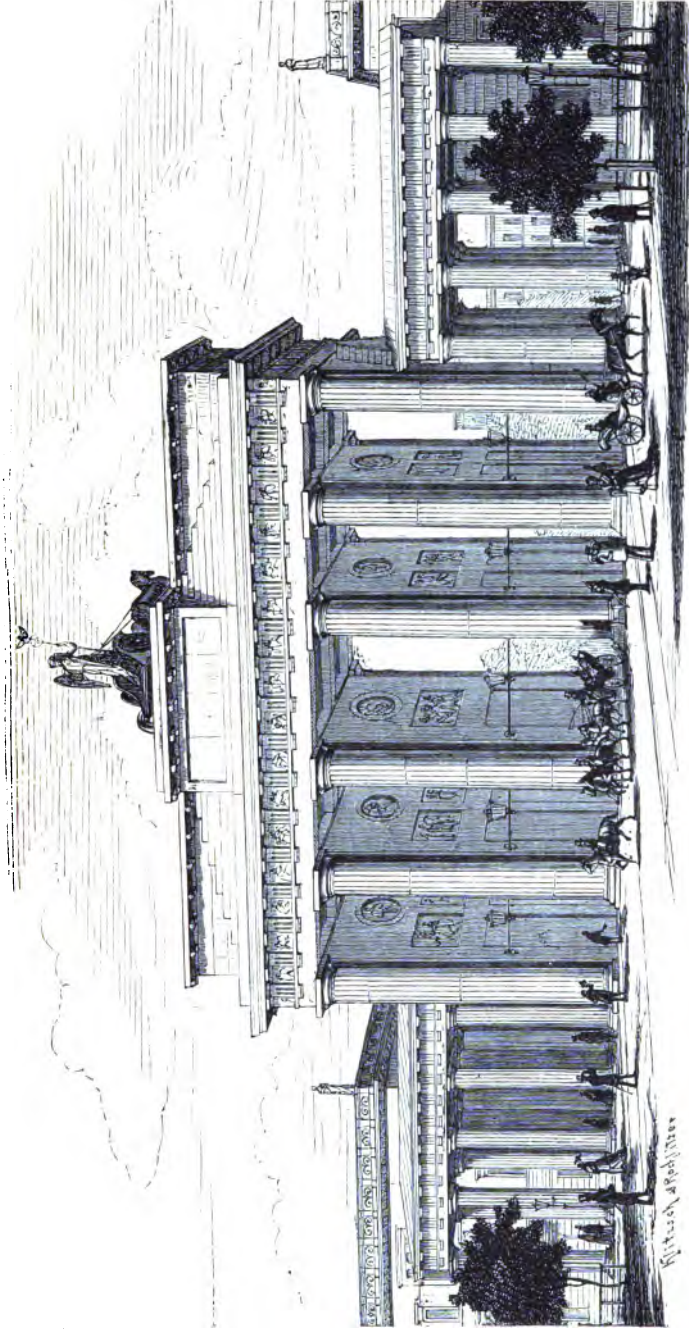
In dem Neuen Garten, der das Marmorpalais umgiebt, hatte er zunächst mancherlei kleine Gebäude anzulegen. Auch in dem Garten selbst, der nicht mehr nach Art französischer Ziergärten, sondern nach Art eines englischen Parkes angelegt ist, offenbart sich die Wandlung des Geschmacks. In der Gartenkunst macht sich diese am ersten und durchgreifendsten geltend, hier war der Natur am meisten Gewalt angethan worden, hier fordert das wachsende Naturgefühl um so lebhafter sein Recht. Die künstlich zugeschnittenen Hecken, die geordneten Beete und die regelmäßigen Alleen sind verschwunden, in zahllosen Windungen ziehen sich die Wege durch das Grün, bald sich in dichtes Gebüsch verlierend, bald mit überraschendem Blick auf freie Wiesen, an deren Saum die Bäume sich zu malerischen Gruppen vereinigen. Die Natur soll ge-

rade in ihren Zufälligkeiten festgehalten werden. Aber das Naturgefühl äußerte sich zuerst als Sehnsucht nach der lange entfremdeten, noch nicht ganz wiedergefundenen Natur, und so spielt, wie in der damaligen Lyrik, wie bei den Schäferidyllen in Dichtung und Malerei, so auch in den Gartenanlagen ein Zug des Empfindsamen und Elegischen hinein. Statt der heiteren Marmorstatuen antiker Götter in zierlicher französischer Dressur tauchen Graburnen auf, über die sich Trauerweiden neigen, da überrascht eine Grotte, hier eine Ruine und eine Einsiedelei, auf Schritt und Tritt stoßen dem Wanderer romantische und sentimentale Episoden auf.

So wurde im Neuen Garten die Küche in Gestalt einer halb in den See versunkenen römischen Tempelruine angelegt, die nur ein unterirdischer Gang mit dem Schloß in Verbindung setzte. An einer andern Stelle ist ein maurischer Tempel, dann wieder eine grottenartige Ruine mit Spitzbogenfenstern, ferner ein gothischer Bibliothekspavillon angebracht. Ebenso wurde das Lustschlößchen auf der Pfaueninsel in Gestalt einer gothischen Ruine mit zwei durch eine Brücke verbundenen Thürmen angelegt, und zwar angeblich nach einer eigenhändigen Reisskizze, welche die Gräfin Lichtenau aus Italien mitgebracht. Diese Art Gothik ist derjenigen Friedrichs des Großen am Nauener Thor kaum sonderlich überlegen. Selbst wo es nicht bloß Gartenspielerereien, sondern die Restauration alter Bauwerke galt, fand man sich mit diesem Stil, der noch immer als barbarisch verschrieen war, ziemlich oberflächlich ab. So hatte Langhans 1789 die Spitze des Marienkirchthurms zu erneuern und dabei stellte er

auf den ganz schlichten Unterbau einen Aufsatz von höchst seltsamer Gestalt: unten zopfig gruppirte korinthische Säulen, oben eine Art Spitzbogenarchitektur, die durch Astverschlingungen gebildet ist.

Im Allgemeinen aber ist Langhans den neben ihm Wirkenden überlegen. Anderes, das gleichzeitig entsteht, ist weit mittelmäßiger, so die von Becherer erbaute, recht langweilige Alte Börse in Berlin, oder das von Bouman dem Sohn errichtete Theater in Potsdam. Die Leistungen von Langhans zeigen wenigstens, was Kenntnisse und verständiger Sinn ohne große Erfindungsgabe vermögen. Man muß in Erwägung ziehen, daß er schon über die mittleren Jahre des Mannesalters hinaus war, als seine Wirksamkeit in Berlin begann, und daß er während seiner Jugend einen ganz anderen Geschmack erlebt hatte. Nunmehr wandte er sich mit Bewußtsein und Ueberlegung einer neuen Richtung zu. In dem etwas nüchternen antikisirenden Stil, der gleichzeitig in England und Frankreich in Aufnahme gekommen, baute er das Drangeriehaus im Neuen Garten, mit großer Nische für das Portal, das durch einen Sphinx im Bogenfelde geschmückt wird, ferner in Berlin das Anatomische Theater im Garten der Thierarzneischule, dann das Schauspielhaus auf dem Gensd'armenmarkt, welches nach dem Brande durch die Schöpfung von Schinkel ersetzt wurde. Reichthum von Ideen zu entfalten war seine Sache nicht; er wiederholte gern dieselben Motive. So hatte er eine Vorliebe für Säle von ovaler Form, und solche brachte er gewöhnlich in den zahlreichen Privathäusern und Palästen an, die er baute, für die künstlerische Decoration ent-



Das Brandenburger Thor.

(Langhans.)

Mit den neuen Anbauten.



lehnte Langhans gern, und dabei kam es ihm zu statten, daß er auf Reisen seine Mappe gefüllt hatte.

Seinen Kampf mit dem theatralischen Wesen, das er vorfand, zeigen besonders die Colonnaden in der Mohrenstraße. Er vermeidet hohe Paradeauffäge und gekuppelte Säulen, wie sie Gontard bei ähnlichen Aufgaben verwendet hatte, aber ihm fehlt die Phantasie, um bei seinem Streben nach größerer Strenge dennoch eine bewegte und reiche Architektur zu entfalten. Neben der äußersten Nüchternheit und Trockenheit kommen in diesem Werke, bei welchem Zeitgenossen den reineren Geschmack priesen, doch die größten Willkürlichkeiten vor, wie die einwärts gekrümmten Bögen, deren Scheitel weiter rückwärts liegt, als ihre Ausgangspunkte.

War dieser Versuch auch mißglückt, so gelangte dafür der Baumeister bei einer anderen Aufgabe zu einem Ergebnisse, das auf der Höhe dessen steht, was man überhaupt von seiner Epoche erwarten konnte, nämlich beim Brandenburger Thor, dessen Bau 1793 begann. Immer mehr hatten sich die Zeitgenossen der Erforschung griechischer Monumente zugewendet. Das lebende Geschlecht hatte die Schriften von Winckelmann und Lessing gelesen. Bereits 1758 war Le Roy's Werk über die schönsten Denkmäler Griechenlands, 1762 das von Stuart und Revett über die Alterthümer von Athen erschienen, und allmählig fanden sie auch in Deutschland Eingang. Die Propyläen zu Athen, die Langhans hier publicirt fand, gaben ihm das Motiv für sein Prachtthor in Berlin. Ohne originell zu sein, verstand er in einer Zeit des gesunkenen Geschmacks sich an edle Muster anzulehnen.

Aber er blieb keineswegs bei einer bloßen Nachahmung stehen. Er wußte die Verhältnisse und die Formen mit dem Platz, für den sie bestimmt waren; vollkommen in Einklang zu bringen, so daß sein Thor das einzige aller modernen Anlagen dieser Art ist, welches ganz seine Stelle füllt, nicht müßig erscheint. Von reiner Durchführung des griechischen Stils ist freilich keine Rede, die dorischen Säulen sind weder richtig im Verhältniß noch fein behandelt, sie sind zu hoch, sie ruhen auf Basen, sie sind nach ionischer Art, nicht nach dorischer, cannelirt. Auch die Attika, welche anstatt eines Giebels die Krönung bildet, ist viel zu wuchtig. Aber der Gesamteindruck ist bei alledem ein edler und festlicher, die Plastik, welche noch schneller in der neuen Bahn vorangekommen war als die Baukunst, umkleidete unter Gottfried Schadow's Leitung alle Theile mit würdigem Schmucke. Nach dessen Modell wurde die Siegesgöttin oben auf dem Thore in Metall getrieben, deren Wagen mit den vier weit gespannten Rossen eine so schöne Behandlung dieses Gegenstandes zeigt, wie er in der modernen Plastik nicht zum zweiten Male vorkommt. Mit dieser Quadriga hielt ein neues künstlerisches Leben seinen Einzug in die Hauptstadt.

Demnächst ist das bemerkenswertheste Gebäude dieser Zeit die Münze, von Heinrich Genz, streng, etwas trocken, aber von guter Anordnung der Massen und von würdevollem Ernst, ein höchst bezeichnendes Beispiel für das damalige Verhältniß zum Alterthum. Man ging von dem Grundsatz aus, in den classischen Mustern vor Allem die Einfachheit zu suchen. Die Schlichtheit des Aeußeren grenzte oft an Trockenheit, die Gesimse wurden mager

und wenig vortretend gebildet, die Wände blieben unverziert, höchstens erhielten sie eine einfache Feldertheilung. Nur der Eingang wurde ausgezeichnet, hier kamen sogar oft — wie das auch die Münze zeigt — freistehende Säulen vor. Bei dieser Rückkehr zum Alterthum ist das Merkwürdige, daß man gern so weit als möglich in das Alterthum zurückging. Nicht die zur vollendeten Schönheit entwickelte Architektur der griechischen Blüthezeit nahm man sich zum Muster, im Gegensatz zur künstlerischen Willkür und Spielerei, von der man sich loszusagen begann, verlangte man jetzt keine heitre Freiheit, sondern Wucht und Strenge der Form. Bei ägyptischen, etruskischen, uralten griechischen Denkmälern ging man in die Lehre, mit denen man freilich oft auch die schwülstigsten Bildungen der späten Römerkunst vermischte. Da kamen große Halbkreisfenster vor, als ob man Bögen einer Wasserleitung mit Scheiben verlegt hätte. Da thürmte man einförmige, stark verjüngte Massen auf, wie für ägyptische Pylonen. Die Portale machten oft den Eindruck von Grabesportalen — der elegische Zug taucht, wie in den Gärten, auch hier auf — und eine besondere Vorliebe hatte man dafür, auf den Treppenwangen Sphinge lagern zu lassen. Die Giebel wurden durchgängig viel zu schwer und zu steil gebildet. Die Säulen, welche man am liebsten anwendete, waren ganz früh dorische von übertrieben kurzem Verhältniß und mit starker Verzierung, und mit den Säulen war häufig eine Bogenarchitektur verbunden, welche nicht recht in Einklang mit ihnen stand; man liebte es, die Räume in schweren Tonnengewölben mit steifen Cassettirungen zu schließen. Am wenigsten fühlte man sich im Ornament zu Hause, zur

Ausbildung eines feineren und lebendigeren Blattornaments war man kaum fähig, man begnügte sich mit bloßen Guirlanden-Verzierungen oder mit dem ewig wiederkehrenden Schema des Mäander. Mit der Art, auf welche man vorzugsweise die Strenge im Alterthum suchte, hängt zusammen, daß man nur Formen, nicht Farben an den antiken Schöpfungen sah, und jetzt sogar in der inneren Architektur die Farblosigkeit zum Princip erhob — ein künstlerischer Irrthum, von dem sich selbst die Gegenwart schwer erholen kann. Schon das Rococo hatte die kräftigen und fatten Farben durch erblaßte, gebrochene Töne verdrängt, aber auch in diesen harmonische, anmuthige Stimmungen zu erreichen gewußt. Jetzt tritt vollständige Farblosigkeit ein, oder man machte höchstens von ganz leblosen Farben, Weiß, Schwarz, Rothbraun, Gebrauch. Man ließ diese beiden leßte Töne sich wie auf antiken Vasen vereinigen, und nannte das etruskisch, man wagte hie und da einen recht schüchternen, meist ganz kümmerlichen Versuch, die neu bekannt gewordene Decorationsweise Pompeji's nachzuahmen. Damit im Zusammenhang steht die Aenderung der Form in den Möbeln, bei welchen das Geschweifte durch steife, schwächliche Gradlinigkeit ersetzt wird. Auf das Innere des Marmorpalais, welches die Decorationsweise dieser Epoche zeigt, haben wir bereits verwiesen. Ein geschmackvolles Gemach, das diese etruskische Ausschmückung in glücklicher Weise zeigt, reiht sich an die Zimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam an.

Während der Sinn für das Malerische und für die Farbe zurücktrat, tauchte hie und da das Gefühl für

plastische Decoration etwas lebhafter auf. Gerade in Berlin war dies der Fall, wo die Bildhauerkunst durch einen so kräftigen Künstlergeist wie Schadow plötzlich auf eine neue Stufe gehoben worden war. Das Münzgebäude wurde in halber Höhe durch einen Fries umgürtet, der sich auf die Arbeit des Münzprägens, sowie auf Land- und Wasserbau bezieht. Er ist kürzlich entfernt worden, um den neuesten Theil der Münze zu schmücken. Die Erfindung dieser Compositionen ist von Friedrich Gilly, der sie dem befreundeten Baumeister Geng auf einem langen, schmalen Papierstreifen hinzeichnete, und die Ausführung wurde Schadow und Gehülfen anvertraut. Auch das Privathaus Jägerstraße 14, welches Gilly erbaute, erhielt Reliefs nach seinem eigenen Entwurf.

Allmählig hatte sich ein Kreis jüngerer strebsamer Männer zusammengefunden, die ähnliche Zwecke verfolgten. Außer denen, welche wir bereits nannten, Friedrich Gilly, Schadow, Heinrich Geng, dem Bruder des Diplomaten, war da ferner Hans Christian Genelli (gest. 1823, der Oheim des Malers Bonaventura Genelli) der sich gründlichen classischen Studien hingeeben, exegetische Briefe über Vitruv und ein Buch über das Theater in Athen geschrieben hatte. Als Architekt hat er nicht das geschaffen, was bei seinem feinen Geschmacke, bei seiner reichen Bildung zu erwarten war, desto mächtiger war der persönliche Einfluß dieser durch und durch künstlerischen, genialen Natur. Dann trat mitunter, als eine anregende Persönlichkeit, der Baumeister des herzoglichen Hauses in Dessau, Erdmannsdorf, in die Mitte dieses Berliner Künstlerkreises. Selbständige Bauwerke hat er nicht in

Berlin errichtet, aber er wird hier wiederholt für Innendecoration von dem Hofe in Anspruch genommen, namentlich bei Einrichtung der Wohnung Friedrich Wilhelms II. im königlichen Schlosse. Aber nicht sowohl auf das, was diese jüngeren Architekten schufen, als auf die Weise, in der sie lernten und sich selbst bildeten, kommt es an. Wir werden das inne, wenn wir den Nachruf lesen, welcher Gilly, dem bedeutendsten unter ihnen, durch den Archäologen Sevezow bei seinem frühen Ende gewidmet ward. Unbefriedigt von dem herrschenden französischen Geschmack fühlte sich der junge Gilly von der Sehnsucht nach einem Neuen und Unbekannten, nach der Erreichung eines geahnten außerordentlichen Zieles erfüllt. Auf den öffentlichen Bibliotheken schlug er die Werke über griechische und römische Baukunst auf, und je mehr er forschte, desto mehr fand er sich angezogen. Nicht nur die Kunstdenkmäler jener Völker kennen zu lernen, fühlte er sich getrieben, sondern auch ihr Leben, ihre Geschichte. Tag und Nacht studirte er, mit Mythologie und Antiquitäten machte er sich vertraut, die römischen Dichter und Prosaisker las er im Original, die griechischen in der Uebersetzung. Eine neue Welt entschleierte sich nach und nach vor seinem Blick. Die Größe und Erhabenheit im Charakter dieser Nationen ließen ihn die Reinheit und Schönheit in den Schöpfungen ihrer Einbildungskraft verstehen. Dieses Studium erhob den Jüngling über die engen Schranken seiner Zeit und läuterte seinen Geschmack. Einfachheit der Ideen, Größe und harmonische Einheit der einzelnen Formen mit dem Ganzen, höchste innere Vollendung des durch die Zweckmäßigkeit Gebotenen, endlich ein Schmuck, welcher

ein freies Spiel des echten Schönheitsfinns, aber nicht bloß eine zweckwidrige, bedeutungslose Verschwendung von Zierrath ist — das war es, was er hier gelernt hatte, und dies zu verwirklichen war ihm von nun an Lebensaufgabe geworden.

Noch bei einem andern zeitgenössischen Geist finden wir ein Verhältniß zum Alterthum, auf das man unmittelbar dieselben Worte anwenden könnte. Dieser ist der Maler *Asmus Carstens*, der damals auch einige Jahre in Berlin wirkte, und namentlich mit Einem der jüngeren Architekten, mit *Genelli*, befreundet war. Die Spuren seines Wirkens sind in Berlin fast erloschen, seine Ausmalung eines Saales im früheren *Blücher'schen* Hause am *Pariser Platz* ist schon vor Jahren durch ungeschicktes Ueberkleben mit Tapete zu Grunde gerichtet worden, im Schloß ist nur ein Zimmer mit friesartigen Malereien seiner Hand übrig, die bis vor Kurzem in Vergessenheit gerathen waren.

In Hestigkeit und Erbitterung geschah in der Folge sein Bruch mit Berlin, als er um seiner künstlerischen Freiheit willen die Rückkehr von Rom verweigerte, die der Minister *Heinitz*, einst sein Gönner, verlangte. Dennoch ist gerade die Berliner Zeit von *Carstens*, sein Zusammenhang mit den strebenden Kräften dort, mehr zu beachten, als bisher geschehen ist. *Carstens* eigene Worte mögen darauf hinweisen: „Man gafft und staunt und weiß nicht wie ich den großen Stil aus Deutschland nach Rom bringe, ja wie ich dazu gekommen.“ — Er und *Shadow* sind die beiden Pole der Axe, um welche damals das künstlerische Leben sich drehte. *Shadow* vertrat eine Kunst, die

bei aller Selbständigkeit in Gehalt und Ausdruck doch streng darauf sieht, die technische und formale Ueberlieferung, die sie vorfindet, festzuhalten und nutzbar zu machen. Schadow forderte unbedingte Treue gegen die Natur und charaktervolles Erfassen des Lebens. Wo er eine reiche Phantasie ihren Aufschwung nehmen, aber mehr auf Erfindung und Anlage, als auf durchgängige Vollendung achten sah, da betonte er: „Man erlerne erst das Handwerk der Kunst, wisse bevor und dichte dann.“ Carstens dagegen folgte nur seinem idealen Zug, das Erfinden, das Ersinnen war ihm die Hauptsache, Form und Erscheinung waren für ihn nur aus der Idee heraus zu gewinnen, und um dies in voller Freiheit zu thun, verzichtete er lieber auf Alles, was technische Tradition, was künstlerische Lehre ist, um ganz mit sich selbst zu beginnen. Keiner von beiden konnte den Andern in vollem Maße verstehen, wenn sie sich auch achteten. Carstens blieb für Schadow der berühmte Skizzirer, während der Maler seinerseits von dem Bildhauer etwas kühl redet, mag er immerhin Herrn Schadow einen besseren Bildhauer als Canova nennen. Aber sie arbeiten auf dasselbe Ziel hin, ergänzend greift das Wirken des Einen in das des Andern ein.

Ein Blick auf Carstens oder auf Gilly, sowie auf denjenigen, der uns gleich als der Fortsetzer ihres Wirkens vor Augen treten wird, auf Schinkel, lehrt uns erst, was eigentlich damals in der erneuerten Rückkehr zum Studium des classischen Alterthums das Wesentliche war. „Man hat in den neueren Jahrhunderten“ — sagt Justi in Winckelmann's Biographie — „die Antike stets auf der Folie moderner Fehler gesehen und antik genannt,

was unsere Mängel ergänzen sollte. Die Humanisten, welche von der mittelalterlichen Barbarei der Form herkamen, sahen in den Alten vorzüglich die vollendete Eleganz des Ausdrucks, die Franzosen des 17. Jahrhunderts suchten in der poetischen Technik und Idealität antiker Stoffe Hilfe gegen ihre wilde Romantik; die Bekämpfer der conventionellen Unnatur, wie Diderot und Lessing, zeigten ebenda die Sprache der reinen und unverfälschten Natur und der echten Leidenschaft, Hamann und Goethe fanden hier die ungetheilte Wirkung der menschlichen Natur als eines Ganzen, im Gegensatz zu der kaum heilbaren Trennung der gesunden Menschennatur in den Neueren.“ Und was Goethe selbst in seiner Charakteristik Winkelmanns sagt, bildet hierzu die Erklärung: „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten, aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Loos der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit, auf die beiden Ersten sind wir Neueren vom Schicksal angewiesen.“ Je mehr eine Zeit, wie die moderne, verlangt, daß der Einzelne, um etwas zu leisten, um seine Stelle im großen Getriebe einzunehmen, sich nach einer ganz bestimmten Seite hin zur Geltung bringe, um so nöthiger sind auch diejenigen Geister, die es dem gegenüber verstehen, die harmonische Totalität der Persönlichkeit auszubilden, aus der auch allein jene vollkommene Harmonie hervorgehen kann, welche das Wesen der künstlerischen Schöpfung ist. Das haben

die Künstler, von denen wir sprachen, ebenso wie ihr wissenschaftlicher Vorgänger Winckelmann vermocht.

Aber wie sich auch die künstlerischen Kräfte bereits zu regen begannen, die Zeit war für ihre Entfaltung keine günstige. Ob auch der Minister von Heintz der Kunstakademie eine aufmerksame Pflege zu Theil werden ließ, ob auch das üppige Hofleben den Schmuck durch künstlerische Mittel hätte brauchen können, das ganze Treiben am Hofe Friedrich Wilhelms II. — geistlos und genußfüchtig, frömmelnd und frivol — war zu ungesund, um ein guter Boden zu sein. Außer dem Brandenburger Thor und außer dem Denkmal des jungen Grafen von der Mark, welches Schadow für die Dorotheenkirche schuf, wurden kaum große öffentliche Aufgaben gestellt. Dann freilich schien sich eine Arbeit darzubieten, die bald Alles, was Kraft und Regsamkeit besaß, mit Begeisterung an sich zog: das Denkmal Friedrichs des Großen, welches dieses Geschlecht freilich nur projectirte, ohne hernach zur Verwirklichung des Planes zu kommen. Ein solcher Gedanke war schon bei Lebzeiten des großen Königs aufgetaucht, aber Friedrich hatte sich die Sache verbeten: es sei schicklich, dem Todten, nicht aber dem Lebenden Monumente zu setzen. Nunmehr nahm Friedrich Wilhelm II. die Sache selbst in die Hand. Die Kunstakademie forderte ihre Mitglieder zur Mittheilung ihrer Ideen auf. Bei den Kunstausstellungen liefen ganze Reihen von Entwürfen ein. Schadow hatte ein Gypsmodell, auch Carstens hatte die Skizze einer Statue gemacht. Die Architekten beteiligten sich ebenfalls und wollten ihrer Kunst den Hauptantheil an der großen Schöpfung sichern.

Langhans hatte eine auf Säulen ruhende Kuppel gezeichnet, unter welcher die Statue ihren Platz finden sollte, Genelli ließ eine Ehrensäule nach Art derjenigen Trajans aus Colonnaden emporragen. Der großartigste und phantasiereichste Entwurf trat im Jahre 1797 auf und hatte Friedrich Gilly zum Urheber. Sein großes Aquarell, das jetzt im Sitzungssaal der technischen Baudeputation unter Glas hängt, rechtfertigt das Aufsehen, welches es damals machte. Als Vertlichkeit war das Achteck am Potsdamer Thor, der jetzige Leipziger Platz, gewählt, dessen Umgebung durch Gartenanlagen und Privathäuser in edlem Stil mit dem Denkmal in Einklang gesetzt werden sollte. Säulenhallen verdecken die Stadtmauer, durch welche ein mächtiges Bogenthor den Durchgang öffnet. Diesem gegenüber, auf colossalem Unterbau mit gewaltigen Mauermassen und wuchtigen Säulen, steigt ein dorischer Tempel empor, der im Innern das Bild des Königs enthalten sollte. Vier Obelisken ragen vor den Stufen an der Eingangsfront, zwei an der Rückseite empor.

Dieser Entwurf war es, welchen der sechszehnjährige Gymnasiast Carl Friedrich Schinkel auf der Ausstellung erblickte, um nun eine neue Welt vor sich erschlossen zu sehen. Er war am 13. März 1781 zu Neu-Muppin geboren, sein Vater war Pfarrer gewesen und hatte die Seinigen unter beschränkten Verhältnissen zurückgelassen; trotz seines Fleißes auf der Schule waren die wissenschaftlichen Fortschritte des jungen Menschen nie sehr lebhaft gewesen, er fühlte sich viel lebhafter zum Zeichnen hingezogen. Jetzt aber wurde ihm auf einmal der unbekannte Drang in seinem Innern klar. Dieser Tempel, diese

Säulen redeten eine Sprache, die er verstand, er erkannte seinen Beruf, er wollte Architekt werden, und der Schöpfer dieses Entwurfs sollte sein Meister sein.

Empfehlungen aus der Heimath verschafften ihm Zugang zu dem alten Oberbaurath David Gilly, der ihn freundlich empfing und von dem er den ersten Unterricht erhielt. Aber der geniale Sohn war gerade auf einer Studienreise nach Frankreich und England begriffen, von der er erst nach anderthalb Jahren zurückkehrte. Nun verließ Schinkel das Gymnasium und widmete sich, trotz alles Abredens seiner Vormünder, ganz dem künstlerischen Studium unter Friedrichs Gilly's Leitung. Mit glühender Begeisterung hing er an seinem Lehrer. Wir sehen den jungen Burschen mit dem zarten, anspruchslosen Wesen, mit den dunkeln, lebhaft glühenden Augen und dem Stumpfnäschen leibhaftig vor uns, wenn erzählt wird, seine Verehrung gegen Gilly sei so groß gewesen, daß er ihm nie ohne Zittern habe nahen können. Gottfried Schadow hat Schinkel eine Naturwiederholung Gilly's genannt. Dem Manne gegenüber, der auf den Gipfel des Ruhmes und der Kunst gelangte, wollte der Altmeister auch den zur vollen Geltung kommen lassen, der einst mit ihm selbst jugendlich gestrebt hatte und früh vom Schauplatz abgetreten war. Und in der That waren Lehrer und Schüler verwandte Naturen. Dieses Verhältniß war für Schinkel von maßgebender Bedeutung, aber es bestand nicht lange, denn am 3. August 1800 starb Gilly an der Schwindsucht. Er war nur der Vorbereiter, nicht der Begründer einer neuen Epoche. Sein größter Ruhm bleibt der, daß Schinkel sein Schüler war.

VIII.

Carl Friedrich Schinkel.

Mit Asmus Carstens, Thorwaldsen, Cornelius gehört Schinkel zu den Hauptbegründern der modernen Kunst, und vor Allem ist er mit den beiden Ersten durch Geistesverwandtschaft eng verbunden. Die reine Idealität der Gesinnung, der innere Zug zum Griechenthum ist Schinkel mit beiden gemein. Im selben Jahre, in welchem ihn Gilly's Entwurf eines Friedrich-Denkmal's zur Kunst zog, hatte der junge Thorwaldsen den Boden Rom's betreten, wo er die Heimath seines Schaffens fand, und im selben Jahre hatte bereits ein früher Tod dem Dasein von Carstens ein Ziel gesetzt. Hätte Schinkel damals Gelegenheit gehabt, das letzte Werk von Carstens, das goldene Zeitalter, zu sehen, es hätte ihn vielleicht ebenso mächtig zur Malerei gezogen. Für Baukunst wie für Malerei war er in gleichem Maße begabt, und hiermit war die Vielseitigkeit seiner Anlagen noch nicht erschöpft. Es ist eine Universalität der künstlerischen Kraft in seinem Wesen, die an viele der großen Renaissance-Meister in Italien erinnert. Wenn diese schufen, so kam es ihnen

nicht auf eine einzelne Leistung, und auch nicht auf eine einzelne Kunst kam es ihnen an. Sie waren der verschiedenartigsten Mittel künstlerischer Darstellung mächtig, sie hatten überall das Ganze der Kunst im Auge. Eben dasselbe finden wir bei Schinkel wieder, der kein Werk der Baukunst erfinden und ausführen konnte, ohne die andern bildenden Künste zur Mitwirkung heranzuziehen, ohne mit sicherem Blick jedesmal die Stelle zu erkennen, wo Plastik und Malerei in den Gesamtorganismus eingreifen mußten, ohne meist selbst für das, was beide Künste zu thun hatten, die Erfindungen zu entwerfen. Ganz ebenso wandte er auch dem Gewerbe seine Aufmerksamkeit zu, er erfand Vorbilder für dasselbe, er ließ es unter seiner Leitung arbeiten, er sorgte dafür, daß Alles, was das Handwerk an seinen Bauwerken zu thun hatte, von gleichem Geist erfüllt und zur Vollendung gebracht war, und so veredelte er es und erzog es durch die Schule, in die er es nahm. Auch das Kleinste blieb dabei nicht unbeachtet, denn das ist jedesmal die Probe der echten Kunst, daß ihr Einfluß in alle Zweige des Lebens dringt, selbst alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs, alle Geräthe, ihrem Wesen entsprechend, schön zu gestalten weiß. Ein Wort von ihm selbst spricht seine ganze künstlerische Anschauungsweise am klarsten aus: „Der Architekt ist seinem Begriff nach der Veredler aller menschlichen Verhältnisse, er muß in seinem Wirkungskreise die gesammte schöne Kunst umfassen. Plastik, Malerei und die Kunst der Raumverhältnisse nach Bedingungen des sittlichen und vernunftgemäßen Lebens des Menschen schmelzen bei ihm in einer Kunst zusammen.“

Solche Aussprüche Schinkels sind am besten geeignet, einen Blick in sein innerstes Wesen thun zu lassen. Wir sind an schriftlichen Aeußerungen des Mannes reich, seit sein „Nachlaß“ durch Wolzogen veröffentlicht worden ist, und ebensowohl in der amtlichen Correspondenz, wie in den Aphorismen, die er gelegentlich für sich selbst niederschrieb, um seinen Gedanken eine abgegrenzte Form zu geben, finden wir unvergeßliche Worte, in denen sich die Hoheit und Schönheit des ganzen Charakters spiegelt. „Die höchste Feinheit in der Ausbildung eines freien Gedankens,“ sagt er einmal, „kann nur in der bildenden Kunst erreicht werden. Sie schließt vollkommen ab, hat aber zugleich die ganze Welt in sich, aber bezogen auf das Eine, was dargestellt werden soll.“ — „Die schöne Kunst,“ heißt es an einer andern Stelle, „indem sie sucht, jedem Gegenstande die ursprünglichste Seite abzugewinnen, ihn auf die letzte nothwendige Einheit und Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit zurückzuführen, strebt nach höchster Wahrheit, höchster Wesentlichkeit, und dieses Bestreben allein schon bewahrt vor jenen zusammengesetzten Handlungsweisen aus Trug, Schein, halber Wahrheit, die sich so leicht in alle menschlichen Handlungen einschleichen.“ — So ist ihm die Kunst „ein höchstes Ingredienz zur wahren Cultur.“ — „Die Productionen der schönen Kunst sind die feinsten Documente für die inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüths. — Darum ist Bilderstürmerei der krasseste Ausdruck von zur Barbarei herabgesunkener Menschennatur, darum liegt Gleichgültigkeit gegen die Kunst schon nahe an Barbarei. Förderung des Schönen muß Princip des gebildeten Staates sein.

Es ist Sünde, wenn er diese unterläßt, noch größere, wenn er sie ausdrücklich hindert. Denn ein Princip, welches das höchste geistige Leben hemmte, hat man in der Geschichte nie glänzen sehen. Ebenso sind auch solche Religionslehren sündlich, welche die schöne Kunst als etwas Sträfliches verwerfen, indem sie dem Menschen den einzigen Weg abschneiden, über die gemeine Sinnlichkeit hinweg zu kommen, und das Göttliche in den irdischen Formen zu erkennen. — Dies ist die sittliche Wirkung der schönen Kunst, Naivetät und Unschuld des Lebens hervorzurufen. Sie wird bewahren vor Ueberspannungen aller Art und warnend wirken; falsches Raffinement, unnatürlich gezwungene Thätigkeiten, Klügeleien, welche nur Verwirrung hervorrufen, werden vermieden werden, und dagegen das Bestreben nach allgemeiner Klarheit entstehen.“ Die ganze Summe seiner künstlerischen und sittlichen Anschauungen liegt in dem Satz: „Der Mensch bilde sich in Allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung durch und durch, in Motiven und Ausführung schön werde. Dann fällt für ihn der Begriff der Pflicht in dem größeren Sinne, welcher von schwerer Pflicht, drückender Pflicht u. s. w. spricht, ganz fort, und er handelt überall in seligem Genuß, welcher die nothwendige Folge des Hervorbringens des Schönen ist. Mit andern Worten: jede Handlung sei ihm eine Kunstaufgabe. — So hat er die Seligkeit auf Erden und lebt in der Gottheit, und aus diesem Standpunkt wird ihm die Pflicht in obigem Sinne als halbe Sünde erscheinen, oder vielmehr: ein Mensch, der nur nach Pflichtgefühl handelt, steht noch auf dem unvollkommenen Standpunkte, in welchem die Sünde

noch bekämpft werden muß, folglich noch Gewalt über den Menschen ausübt, und noch nicht durch die Liebe zum Schönen ganz verdrängt wurde. Es kann nicht die Bestimmung des Lebens sein, sich zu quälen, vielmehr soll Seligkeit die Bestimmung alles Lebens sein, und so wird man eigentlich Gott wohlgefälliger, wenn man mit Liebe handelt; aber nur das Schöne ist der höchsten Liebe fähig, und darum handle man schön, um sich selbst lieben und dadurch selig werden zu können." —

In diesen Worten lebt der Geist des Hellenenthums, für welchen das Gute und das Schöne ein Begriff war. Daß Schinkel in seiner ganzen Lebensanschauung von solchen Grundsätzen ausging, ist für sein künstlerisches Verhältniß zum Alterthum wesentlich. Seinen eignen Worten nach sollte die Neuzeit am Alterthum lernen, „die Phantastie sittlich schön zu bilden.“ Seine Ueberzeugung war: „ein echtes Studium der classischen Kunst sei für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen unerläßlich und allein fähig, Harmonie in die gesammte Bildung eines Spätgeborenen zu bringen.“

So war, um an den früher angeführten Ausspruch Goethe's zu erinnern, Schinkel deshalb fähig, das Einzige, ganz Unerwartete zu leisten, weil sich nach Art der Alten die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigten. Seine Schöpfungen können wir nicht würdigen, ohne den ganzen Menschen zu kennen. Zu der Vielseitigkeit seiner Bildung, die ihn in den Stand setzte, das gesammte geistige Leben seiner Zeit auf sich wirken zu lassen, kam der Adel, die Liebenswürdigkeit und Humanität, die Aufrichtigkeit seines Charakters. Wie Feinheit und Maß seine

Schöpfungen erfüllten, bestimmten sie auch sein persönliches Wesen. Waagen pflegte von seinem Freunde zu berichten, von Allem, was materielles Bedürfnis und Begehren ist, habe er eigentlich nur soviel gekannt, als unumgänglich sei, um zu existiren. Mit der Zartheit, der Gefälligkeit des Auftretens verband sich eine Selbstlosigkeit ohne gleichen, eine Milde des Urtheils, die doch niemals der Klarheit Eintrag that. Seine Berufstreue, seine Arbeitskraft waren unermüdblich, seine unbedingte Sittlichkeit blieb sich gleich in allen Beziehungen des Lebens. Weil er sich eben schön gebildet hatte, waltete Schönheit in allen seinen Handlungen. Und wenn Franz Kugler erzählt: „Es öffneten sich die Pforten der Schönheit; wenn das, was ihn erfüllte, unvorbereitet auf seine Lippen trat,“ — so wird uns durch das, was Schinkel schriftlich hinterlassen hat, begreiflich, was hier von dem mündlichen Gespräch mit ihm gesagt ist.

Schinkel gehört zu denjenigen Künstlern, bei welchen die Bekanntschaft mit einzelnen Werken und wären es die besten, nimmermehr ausreicht, um sie zu verstehen. Er gehört nicht zu denjenigen, welche bei einer bestimmten Aufgabe Alles zeigen wollen, was sie vermögen. Mag jedes Werk, das er hinstellt, auch noch so vollendet sein, es ist doch nur ein kleines Zeugniß von der künstlerischen Schöpferkraft, aus der es genommen ist. Bei ihm bewährt sich der Satz, daß der Meister groß ist in dem, was er giebt, noch größer in dem, was er verschweigt. In dem, was er gebaut hat, vermögen wir nicht ihn kennen zu lernen; das sind nur kleine Splitter vom Stamm, und dies um so mehr, als so Vieles von seinen Erfindungen

unverwirklicht geblieben, und so Weniges ganz seiner Idee entsprechend ausgeführt worden ist. Zu seinen Bauwerken muß man das, was er entworfen, gedacht, gewollt hat, und nicht bloß die veröffentlichten Entwürfe, sondern Alles, was das Schinkelmuseum in der Berliner Bauakademie bewahrt, von den durchgeführten Blättern bis zu den flüchtigsten Skizzen hinzunehmen, neben den architektonischen Arbeiten muß man die landschaftlichen und figürlichen Compositionen, die Erfindungen für das Kunsthandwerk kennen, sonst findet man die Spur seines Pfades nicht. Man muß einen Blick in die ganze Welt thun, die er sich in seinem Innern erbaute, und in der die einzelnen Werke nur wie Pflanzen sind, die dem unerschöpflichen Boden entsprossen.

Zu einer praktischen Bauhätigkeit war Schinkel bereits in früher Jugend gelangt, indem sein Meister Gilly vor der Badereise, auf der ihn der Tod ereilte, dem Schüler seine sämtlichen Privatbauten übertragen hatte. Dann führte er Einiges für Herrn von Flemming auf Bukow aus, einen phantastischen Grottenaal, ein Lusthaus mit Säulen auf einem Unterbau. Dann finden wir im Schinkelmuseum Entwürfe zu Landhäusern, zu einem tempelförmigen Badehause mit vorliegender Säulenhalle, zu einem Umbau des Coburger Schlosses, mit überschlanken Säulen an der Rampe und mit vorspringenden Eckpavillons, die, massenhaft und unverjüngt, wie die Pylonen eines ägyptischen Tempelhofes aussehen. Im Wesentlichen herrscht überall noch der schwere antikisirende Stil der Zeit, über den auch Gilly nicht völlig hatte hinaus gehen können, aber auch schon in dieser Periode

Schinkels finden sich Motive, die Ahnungen des Späteren sind. Eine Leistung reiferer Art ist das Haus Friedrichstraße 103, damals Wohnung des Prinzen Louis Ferdinand. Ob es gleich jetzt durch eingebaute Läden entstellt ist, wirken die edlen Linien des einfachen Gebäudes noch immer, und die Krönung der Thür, sowie die Anlage der Treppe sind besonders schön.

Es war das letzte Werk, welches der zweiundzwanzigjährige Jüngling vor seiner italienischen Reise beendigte, die er, früh auf eigene Füße gestellt, mit den Ersparnissen seiner Arbeit unternahm. Es ist in hohem Maße fesselnd, ihm hier in seinen Reisebriefen zu folgen und die Studien und Zeichnungen aus seinem Nachlaß zum Vergleich heranzuziehen. Mit der Klarheit einer jungfräulichen Seele nimmt er die neuen Eindrücke auf. Es ist das ganze Land, das auf ihn wirkt: die Natur, die Menschen, das Leben und die Kunstwerke sind für ihn zunächst als Theile dieses Gesamteindrucks da. Merkwürdig, daß ihm auf der Reise Denkmäler einer Kunst, zu der seine Zeit noch kein Verhältniß hatte, die gothische Stephanskirche in Wien und der Mailänder Dom den mächtigsten Eindruck machen. Dagegen äußert er sich: „der größte Theil der Denkmäler alter Baukunst bietet nichts Neues für einen Architekten, weil man von Jugend auf mit ihnen bekannt wird.“ Freilich hat ihr Anblick in der Wirklichkeit immer noch etwas Ueberraschendes für ihn, namentlich wegen ihrer malerischen Zusammenstellung, aber man wird kein tieferes Interesse für die römischen Monumente gewahr, ebenso wenig für die Bauwerke der Renaissance, ihm gilt als unstrittig, daß mit Bramante der beste Stil der Architek-

tur aufhört. Von höchstem Einfluß auf seine spätere Richtung sind dann freilich die acht griechischen Monumente in Sicilien, aber dieser Einfluß tritt nicht unmittelbar in seiner ganzen Bedeutung hervor. Nur der Keim war in den Geist des Jünglings gelegt und mußte sich allmählig entwickeln. Was ihn zunächst besonders fesselt, ihm noch zu wenig beachtet scheint, sind die Schöpfungen des Mittelalters, er studirt sie mit Hingabe und geht sogar mit dem Plan um, ein Werk über sie herauszugeben.

Dieselbe Richtung wirkt noch in den Arbeiten fort, die nach seiner Rückkehr (1805) entstehen. Der Ausbruch des Krieges, die furchtbare Niederlage Preußens geben zunächst der Bauthätigkeit keinen Raum. Ob auch Schinkel als Architekt in den Staatsdienst trat, so war er doch durch seinen schöpferischen Drang wie durch die Nothwendigkeit des Erwerbes zunächst auf eine andere künstlerische Thätigkeit angewiesen. Er malte für die Ausstellungen bei Gropius große Transparentbilder, Ansichten berühmter Bauwerke und ferner Gegenden, Restaurationen der sieben Wunder der alten Welt. Er zeichnete große landschaftliche Compositionen und führte solche Erfindungen in Del aus, und was ihn am meisten anzog, war, in der Landschaft durch menschliche Figuren, durch Bauwerke und Anlagen die Spuren eines menschlichen Daseins, einer Cultur zu zeigen, welche der landschaftlichen Stimmung entsprechen und dieser eine besondere Färbung verleihen. Selbst in späterer Zeit sucht er noch oft die Muße zu gewinnen, um sich Aufgaben dieser Art hinzugeben, und ein ähnlicher Geist durchdringt die mit reichster Phantasie erfüllten, auf zauberhafte perspectivische Wirkung berechneten Entwürfe,

die er in der Folge für Decorationen der königlichen Bühne machte.

Seine Landschaften sind eine Zeit lang vorzugsweise von romantischem Hauch durchweht. Seine Jugendzeit fiel in die Blüthetage der deutschen Romantik, Tieck, Wackenrober, die beiden Schlegel rissen empfängliche Geister mit sich fort, gerade in Berlin war der Einfluß ihrer Werke um so lebhafter, als die etwas nüchterne Aufklärung der vorhergegangenen Epoche zu einem Umschlag in das Gegentheil reizte. Ein Dichter aus dem engsten Kreise der romantischen Schule, Clemens Brentano, gehörte damals zu dem vertrauten Umgang Schinkels. Dazu kam der nationale Aufschwung, welcher die Freiheitskriege vorbereitete und in ihnen durchschlug. Die Herzen wurden für die Vorzeit des Vaterlandes, für das Mittelalter erwärmt, welches damals eine neuentdeckte Welt war. Jetzt stellt Schinkel in seinen Gemälden mit besonderer Vorliebe gothische Kathedralen, meist im reichsten französischen Stilcharakter, dar, die sich über mittelalterlichen Städten aufbauen, oder sich einsam an dem Meeresufer erheben. Im Jahre 1810 zeichnete er seine junge Gattin in altdeutscher Tracht ab und brachte einen gothischen Dom im Hintergrunde an. Dieselbe Richtung spricht sich in seinen architektonischen Studien aus. Er zeichnet Entwürfe für die Restauration und Vollendung berühmter gothischer Denkmäler, für den Thurm des Straßburger Münsters, für die Fassade des Mailänder Doms. Eins der herrlichsten Blätter des Schinkelmuseums läßt den Mailänder Dom mit dazu erfundener doppelthürmiger Fassade, seiner städtischen Umgebung entrückt,

anf der Höhe von Triest, über Hallen und Terrassen, mit überraschender Fernsicht, erblicken.

Aber nicht bloß da ist Schinkel Romantiker, wo es schöne Träume gilt. Im Jahre 1810 entwirft er eine Begräbnißcapelle für die Königin Luise in Form einer gothischen Halle, und in einem ausführlichen Schriftstück setzt er die Vorzüge des gewählten Stils so beredt auseinander, wie es nur irgend ein Gothiker aus der ultramontanen Schule heutzutage fertig brächte, der in Parlamenten und in der Presse für den sogenannten deutschen Stil zu Felde zieht. Erst im gothischen Bau, sagt Schinkel damals, sei, das Ideale ausgeprägt und veranschaulicht, seien Idee und Wirklichkeit in einander verschmolzen. Die Antike nennt er kalt und bedeutungslos für uns, das Mittelalter gebe für die neu zu schaffende Richtung der Architektur den Fingerzeig. Die Romantik aber erfüllte nur die jugendlichen Geister, ohne official anerkannt zu sein, und so kam denn nicht Schinkels Entwurf zur Ausführung, sondern ein kleiner dorischer Tempel von Geng — wie er, unter Friedrich Wilhelm IV. in kostbarem Material erneuert und mit einem Anbau von Gesse versehen — heut im Schloßgarten zu Charlottenburg besteht.

Der originellste und umfangreichste Plan aus dieser romantischen Richtung Schinkels, dabei zugleich der Abschluß derselben, ist der Entwurf eines großen gothischen Doms für Berlin, als eines Denkmals der Befreiungskriege. Dieser wurde dem Könige freilich erst 1819 vorgelegt, aber die Arbeit dazu beruht auf langer Vorbereitung. Das Schinkelmuseum bewahrt eine große Reihe von

Skizzen wie von ausgeführten Blättern zu diesem Werk. Die Ideen, welche den Meister bei dieser Arbeit leiteten, legte er in einer Eingabe an den König nieder. „Wenn Gott den Völkern neues Leben einhauchte, gegen den Untergang sich zu erheben, wenn er sie stark machte, die Freiheit zu erkämpfen, und wenn so ein großer Akt der Weltgeschichte geschlossen ward, dann ist hiernach das Edelste, was der Mensch beginnen kann, das Andenken einer solchen Zeit in religiösem Sinne recht fest zu halten und würdig zu ehren, und dazu ist nur ein Medium — die schöne Kunst. Was auch Herrliches gethan und in den Verhältnissen der menschlichen Gesellschaft niedergelegt wurde, es verlebte sich mit der Zeit, da die vorhandenen Gebrechen ohnehin verhinderten, daß es in vollkommener Reinheit hervorgehen konnte, und nach Jahrhunderten sucht man oft vergeblich seine Spuren. Eine große und herrliche Handlung, durch die Kunst erfasst, hält sich in ihrer höchsten Reinheit durch Jahrtausende, und der Anblick großer Monumente führt uns das ideale Bild ganzer Nationen in die Gegenwart zurück.“

Als Platz wünschte der König den Spittelmarkt. Schinkel versuchte in einem Situationsplan sein Bauwerk dieser Lage anzupassen, aber nur, um zu beweisen, daß hier nicht die volle Wirkung erreicht werden könne. Seine Wahl fiel auf den Leipziger Platz, der weit über seinen jetzigen Umfang nach außen verlängert werden sollte. Es war der nämliche Platz, den einst sein Lehrer Gilly für das Friedrichsmonument gewählt. In der Mitte von Gartenanlagen und Fontainen sollte die Kathedrale am Eingang der Hauptstadt dem Kommenden entgegenragen;

und zwar auf einem terrassenartigen Unterbau, den das Mittelalter nur anbrachte, wenn es darauf ankam, örtliche Unebenheiten auszugleichen. Wer aber den Erfurter, den Regensburger Dom, oder Sainte-Gudule in Brüssel gesehen, der weiß, wie günstig eine solche Anordnung wirkt, indem so ein festes Gegengewicht den sich spaltenden und immer schlanker werdenden Massen gegenüber besteht. Die Kathedrale sollte aus einem dreischiffigen Langhaus, mit einem Thurm an der schmalen Hauptfaçade und aus einem großen achteckigen Kuppelbau, statt des Chors, bestehen. Sie sollte die größte Kirche Berlins werden, aber immer noch um den dritten Theil kleiner, als der Mailänder Dom, und der Thurm hundert Fuß niedriger, als der des Straßburger Münsters.

Für Schinkel ist es bezeichnend, daß er den gothischen Stil keineswegs so aufnahm wie er war, sondern Modificationen anwandte, die durch sein Verhältniß zum Alterthum hervorgerufen waren. Um die Strebebögen zu vermeiden, die eine ihm nicht entsprechende Form sind, führt er die Seitenschiffe fast so hoch wie das Mittelschiff empor, so daß annähernd eine Hallenkirche entsteht. Dagegen bauen die Strebepfeiler sich schlank empor und endigen in zierlichen Fialen, aber in lebhaftem Widerspruch zu ihnen stehen die flachen Dächer und die Giebel, die nicht steil genug gehalten sind. Die Formen sind überhaupt keineswegs dem Stilcharakter entsprechend, sondern bald flau, bald spielend, und an den Gewölbepfeilern des Innern ist das geschmacklose Motiv des Mailänder Doms, statt eines Kapitells oben einen Kranz von Tabernakeln mit Statuen anzubringen, wiederholt. Die Bekanntschaft

mit der Gothik Italiens mochte Schinkel dazu verführen, daß er solche Abänderungen für zulässig hielt, das heutige Urtheil aber wird dabei stehen bleiben, daß sie nur in einer Zeit möglich waren, die es zu einer wirklichen Kenntniß der Gothik noch nicht gebracht hatte. Je mehr man historisch mit ihr vertraut wird, um so deutlicher ist man sich dessen bewußt, daß an ihr das Wesentliche die consequente Ausbildung des Systems ist, und daß diese auch in ihren besten, vollendeten Denkmälern, in den französischen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts, mit einer Vollständigkeit ohne Gleichen erreicht ist, daß sie die Plananlage, den Aufbau, jede Form, jede Gliederung, jeden Theil der Construction erfüllt. Die Gothik ist in ihrer Weise ein ebenso organisch entwickeltes, in sich vollkommenes System, wie die hellenische Baukunst, aber beide haben nichts mit einander gemein, sie berühren sich in keinem Punkte, sie stehen zu einander in diametralem Gegensatz. Jeder Versuch, diesen Gegensatz auszugleichen, magt sich an eine unlösbare Aufgabe.

Was das italienische Mittelalter naiv thun konnte, das, ohne von seinen heimischen Ueberlieferungen abzugehen, einzelne Elemente der Gothik, wesentlich nur zu decorativem Spiel und in dem Streben nach malerischer Wirkung, aufnahm, das kann unsere Zeit nicht wagen. Ihrer Richtung entspricht es, mit vollem Bewußtsein, und mit strenger geschichtlicher Erkenntniß das Material, das die Vorzeit bietet, aufzunehmen. In der Zeit Schinkels aber waren die Begriffe von der mittelalterlichen Kunst, die vor Kurzem noch als barbarisch gegolten hatte, ziemlich unbestimmte. Von einem klaren Verständniß ihres

Wesens konnte noch keine Rede sein, aber man empfand für sie ein lebhaftes romantisches Interesse. Selbst ein so vielseitiger und feinsinniger Künstler wie Schinkel konnte seine Zeitgenossen in dieser Hinsicht nicht überflügeln, konnte nicht plötzlich das erreichen, was nur durch jahrzehntelange wissenschaftliche Forschung, durch mühsames sich Aneignen der Herrschaft über ein höchst ausgedehntes Material gewonnen werden kann.

Nur von der malerischen Seite hat er ein Verhältniß zu der Gothik, nur phantastische Wirkungen lauscht er ihr ab, und dabei bewährt er allerdings eine glänzende Einbildungskraft. So in der Anlage der Portale, die er mit der Höhe des darüber aufragenden Thurms besser in Einklang setzen will, indem er über ihnen eine hohe offene Nische empormölbte, eben so tief wie die reich gegliederten Thürwandungen unten; in ihrem Grunde entfaltet sich eine große Fensterrose, und vor derselben sprengt der Erzengel Michael, in colossalem Reiterbilde, nach vorn, indem er den niedergeschmetterten Satan durchbohrt. Bei dem Innern hatte der Sinn für das Malerische mit den rituellen Forderungen des evangelischen Gottesdienstes abzurechnen. Das Mittelschiff allein enthält die Sitzplätze und liegt um einige Fuß tiefer als die Seitenschiffe, welche als Gänge dienen. Eine Terrasse, von welcher die Kanzel vorspringt, bildet den Abschluß des Mittelschiffes, sie liegt in der Fußbodenhöhe des anstoßenden Kuppelraumes, zu welchem von jedem Seitenschiff vierzehn Stufen emporführen. Dieser Raum, für die Abendmahlsfeier, für Taufen und andere besondere Feierlichkeiten bestimmt, strahlt im Scheine großer farbiger Radfenster, während das

Langhaus hell bleibt. Fünf Capellen schließen sich an ihn an, deren jede eine plastische Gruppe enthält. Die mittlere, Christus mit der Siegesfahne, schmückt den gewöhnlichen Hochaltar, die übrigen beziehen sich auf die drei christlichen Hauptfeste und auf die Taufe. Eine Kapelle ist je nach Bedürfniß geöffnet, die übrigen schließt ein purpurner Vorhang. Auch am Außern ist für reichen plastischen Schmuck gesorgt, religiöse Bildwerke, und zwar bemalte, füllen die Hohlkehlen der Portale, und an den Strebepfeilern, unter Baldachinen, sitzen die vorigen Herrscher des Landes hoch zu Ross.

Nicht bloß ein religiöses und geschichtliches Denkmal sollte dieser Dom sein, sondern zugleich durch die Art seiner Errichtung „ein lebendiges Monument im Volke, unmittelbar etwas begründend, welches fortlebt und Früchte trägt.“ Dem eingerissenen Verfall in Künsten und Gewerben glaubte Schinkel nicht besser steuern zu können, als wenn ein solches Monument durch wenigstens anderthalb Jahrzehnte der Centralpunkt aller höheren Kunstbetriebsamkeit des Landes würde. Hieran sollten alle vorzüglichen Künstler arbeiten, hierauf sollte der Staat Alles concentriren, was er sonst für Gewerbe und Künste thun wollte. Auf solchem Wege des Praktischen, betonte Schinkel, komme die Kunst weiter, als durch hundertjährige Lehre auf Akademien. Und daß die Sache dabei kein bloßer Traum ist, sondern daß die Mittel vorhanden sind, wenn sie nur gut benützt werden, rechnet Schinkel genau vor. Die bei dem Hofbauamtsetat unnütz zersplitterte Summe von 400,000 Thalern jährlich würde für ein solches Werk fruchtbringend zu verwenden sein. — Dieser

Sinn für das Ganze der Kunst, den wir hier wieder hervortreten sehen, der Sinn für das Heranbilden, Sammeln, gemeinschaftliche Entfalten aller Kräfte bei einer großen Aufgabe, zeichnet Schinkel vor allen Architekten der Neuzeit aus. In diesem Sinne waren die glänzendsten Werke des griechischen Alterthums, waren die Kathedralen des Mittelalters gebaut worden. Und war es auch Schinkel nicht vergönnt, seine Idee bei diesem Siegesdome auszuführen, so hat er sie später wenigstens annähernd in seinem Schauspielhause, in seinem Museum verwirklicht.

Als Denkmal der Freiheitskriege wurde später die gothische Pyramide auf dem Kreuzberge aufgeführt, für welche Schinkel den gothischen Stil auf Wunsch des Königs wählte. Unbewußt wurde über diese Art moderner Gothik dadurch Kritik geübt, daß man das Monument in Eisenguß herstellte. — Ein Nachklang des Domprojectes war ferner der nicht zur Ausführung gelangte Plan einer gothischen Kirche auf dem Spittelmarkt, deren Thurm, von weitem sichtbar, als Zielpunkt der Leipziger Straße dastehen sollte. Hier hat die Gothik noch mehr von ihrem eigenthümlichen Charakter eingebüßt, dem Thurm ist die Kraft des Anstrebens geraubt, von der Kirche selbst ist er vollständig losgelöst und nur durch den Bogen einer Ueberfahrt mit ihrer schmalen Eingangsseite verbunden, während doch sonst das organische Verwachsen des Thurmbaues mit der Kirche zu den größten Schönheiten der gothischen Baukunst gehört. Ebenso zerfällt das Langhaus in zwei völlig gesonderte Abtheilungen, den Körpertheilen eines Insekts vergleichbar, und diese sind nicht einmal durch eine malerische Wirkung in Beziehung gesetzt,

wie bei dem Domprojekt. Das Langhaus mit drei gleich hohen Schiffen, mit sehr mageren Pfeilern, Sterngewölben und zweitheiligen Fenstern ohne Maßwerk, erinnert eher an den Saal eines mittelalterlichen Schlosses als an eine Kirche; der Chor, dessen Decke auf einer Mittelsäule ruht, stößt als ein gesonderter Raum an. Man glaubt modificirte Nachahmungen des großen und des kleinen Remters zu Marienburg neben einander zu sehen. Noch schlichter und noch weniger kirchlich ist das Aeußere.

Von späteren gothischen Werken mag nur noch die 1825—1828 in Berlin aufgeführte Werder'sche Kirche erwähnt werden. Hier tritt die Ueberlegenheit des Inneren gegenüber dem Aeußeren noch stärker hervor. Die Anlage von Seitenschiffen war wegen der Enge des Platzes unmöglich, um aber trotzdem eine wirksame Gliederung des Innern herbeizuführen, sind die Räume zwischen den Strebepfeilern nach innen gezogen. So entstehen zwischen jedem Paare von Gewölbepfeilern flache Nischen mit einer Gallerie darüber, welche in beiden Stockwerken durch Thüren in den Pfeilern in Verbindung gesetzt sind. In akustischer Hinsicht ist das Innere nicht glücklich, aber seine Perspective wirkt frei und charaktervoll, während das Aeußere es trotz solider Behandlung des Backsteins zu keiner bedeutenden Wirkung bringt. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des gothischen Ziegelbaues kommen kaum zur Geltung, besonders nicht die decorativen Wirkungen, deren er fähig ist, wozu wohl freilich auch die überall gebotene Sparsamkeit das Ihrige that. Die Fialen über den Strebepfeilern wirken hart und dürftig, weil das ansteigende Dach hinter ihnen fehlt, an der Front bringen

es die Thürme von mäßiger Größe und mit flacher Krönung neben dem großen mittleren Spitzbogenfenster zu keiner Bedeutung, während überhaupt die Anlage von zwei Thürmen bei dem einschiffigen Bau kaum angebracht war. Im Blattwerk-Ornament ging der Architect zu weit, indem er an Stelle der gothisch-naturalistischen Bildung eine classische Behandlung einführte.

Wenn solche Versuche nicht glücklich waren, so wurden sie eben dadurch zu einem Proceß, mittels dessen sich der Künstler von der Gothik frei machte. Schinkel hörte niemals auf, sie als die Kunst einer vergangenen Epoche mit Begeisterung zu ehren. Unablässig war er besorgt, ihre Werke vor dem Verfall und der Zerstörung zu retten, sie zu erhalten und herzustellen. Für sein Schaffen in der Gegenwart kehrte er aber mit vollem Bewußtsein zu den Grundsätzen des classischen Alterthums, von dem er ausgegangen war, zurück.

Und doch ist nicht das bei Schinkel das Wesentliche, daß er sich dem Alterthum angeschlossen, denn das hatten auch andere Architekten der Epoche früher als er und strenger als er gethan. Das Studium der classischen Kunst war in allen Ländern zum Grundsatz erhoben worden, es war in Paris durch Percier und Fontaine sowie durch Bignon, den Erbauer der Madeleine, in London durch John Nash und Inwood, in Wien durch Nobile vertreten. In Berlin hat Langhans eine entsprechende Richtung begründet. Aber alle diese Baumeister waren Nachahmer der Antike. Einzelne Formen oder ganze Bauwerke griechischer oder römischer Kunst copirten sie und wandten sie mit mehr oder minder Geschick und Berechtigung auf moderne Ver-

hältnisse an. Auf diese Weise griechisch bauen zu wollen, kam Schinkel nicht in den Sinn. Dem Irrthum, die Kunst einer entschwundenen Welt nachahmen und neu in das Leben rufen zu wollen, gab er sich nicht hin, denn das ist nur der im Stande, welcher nicht versteht, daß jede künstlerische Richtung das Gewächs eines bestimmten Bodens ist, daß sie mit einer bestimmten Zeit und Cultur in Geist und Bedingungen organisch zusammenhängt. Hierüber war sich aber Schinkel vollkommen klar, der sich zu jeder architektonischen Schöpfung gewissermaßen die ganze Welt dachte, in die er sie hineinstellen wollte, der jedes größere Werk, wie wir das bei dem Domproject gesehen haben, als „ein lebendiges Monument im Volke“ auffaßte. Ihm war es zweifellos, daß jede Zeit nach ihren eigenen bestimmten Anforderungen und Zwecken ihr Ideal in der Baukunst gestalten muß, aber er sah zugleich in dem, was die verschiedenen Perioden der Vergangenheit in der Kunst geleistet, einen aufgehäuften Schatz, auf dessen Gebrauch wir angewiesen sind, ein Material, das theils näher, theils ferner für uns liegt. Diese Anschauungen hat er namentlich einmal erschöpfend formulirt: Zuörderst ist zu erwägen, was unsre Zeit in ihren Unternehmungen der Architektur nothwendig verlangt. Hierbei tritt zugleich eine Kritik ein, über das was den Geist der Zeit selbst in diesen Unternehmungen ganz klar oder nicht klar ist, was durch falsche Ansichten, Vorurtheile, Unwissenheit, Mangel an Phantasie die Unternehmungen dieser Art beschränkt. — Zweitens ist der Rückblick auf die Vorzeit nothwendig, um zu sehen, was schon zu ähnlichen Zwecken vormals ermittelt worden, und was als ein

Vollendet-gestaltetes davon für uns brauchbar und willkommen sein könne. — Drittens, welche Modificationen bei dem günstig Aufgefundenen für uns nothwendig werden müssen. — Viertens, wie und in welcher Art die Phantasie sich thätig beweisen müsse, für diese Modificationen ganz Neues zu erzeugen, und wie dies ganz neu Erdachte in seiner Form zu behandeln sei, damit es mit dem geschichtlich Alten in harmonischen Zusammenhang komme und den Eindruck des Stils in dem Werke nicht nur nicht aufhebe, vielmehr gleichzeitig neben dem Stilgemäßen die Wirkung eines Primitiven, in einigen Fällen sogar des Naiven, miterzeuge, was dem Werke doppelten Reiz verleiht und es als eine Schöpfung unsrer Tage hinstellt.

Mit welcher Weisheit und Klarheit hier das Verhältnis des heutigen Künstlers zur Ueberlieferung dargelegt ist, wird man besonders inne, wenn man diese Worte Schinkels mit den bezeichnendsten Stellen jenes Programms vergleicht, welches die Münchener Akademie 1851 auf königlichen Befehl in die Welt sandte, um einen neuen Baustil erfinden zu lassen: „In dem in Frage kommenden Gebäude müßte ein gewisser Schwung und der den Zweck desselben aussprechende Charakter liegen, darum alles Frostige, Schwerfällige, Strenge hierbei vermieden werden. Die Aufgabe ist es, daß der Baumeister sich mit voller Freiheit aller vorhandenen Baustile und ihrer Ornamentik bedient, und diese Elemente zu einem originellen schönen, organischen Ganzen gestaltet, und zwar so, daß die zu erwähnende Bauweise keinem der schon bestehenden Baustile speciell angehört.“

Das klingt recht lustig, und das Ergebnis ist auch danach ausgefallen.

Schinkel gab sich nicht den wüsten Phantastereien hin, neue Stilformen erfinden zu können, er hatte keine so weitgehende Vorstellung von dem Spielraum, welcher in der Baukunst dem persönlichen Belieben gelassen ist. Er wußte, daß der architektonische Stil die Schöpfung von Jahrhunderten, nicht die eines Einzelnen ist. Nicht indem er ein Ragout aus den Brocken aller möglichen vergangenen Baustile braute, glaubte er neu zu sein. Er war, wie er es an einer andern Stelle ausspricht, zu dem Resultat gekommen: „Nichts wahrhaft Großes und Schönes aus früheren Kunstepochen soll und kann untergehen in der Welt, es dient ewig fort, künftigen Geschlechtern zur Veredlung. Aber es häuft sich, je länger die Welt steht, diese Masse mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicherer und läßt Mißgriffe zu. Hierin Ordnung zu halten das Werthvolle früherer Zeitalter innerlich unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen des Architekten, und also die Läuterung seines Schönheitsfinnes und dadurch des Schönheitsfinnes seines Volkes eine seiner Hauptstudien.“

Um dieser Läuterung des Schönheitsfinnes willen, durch die der Heutige allein mit aller sonstigen architektonischen Ueberlieferung zu schalten und bei ihrer Verwendung Maß zu halten lernt, legte Schinkel auf den Anschluß an das Griechenthum Gewicht. Er erkannte, was sein Schüler Bötticher später theoretisch formulirt hat: Das

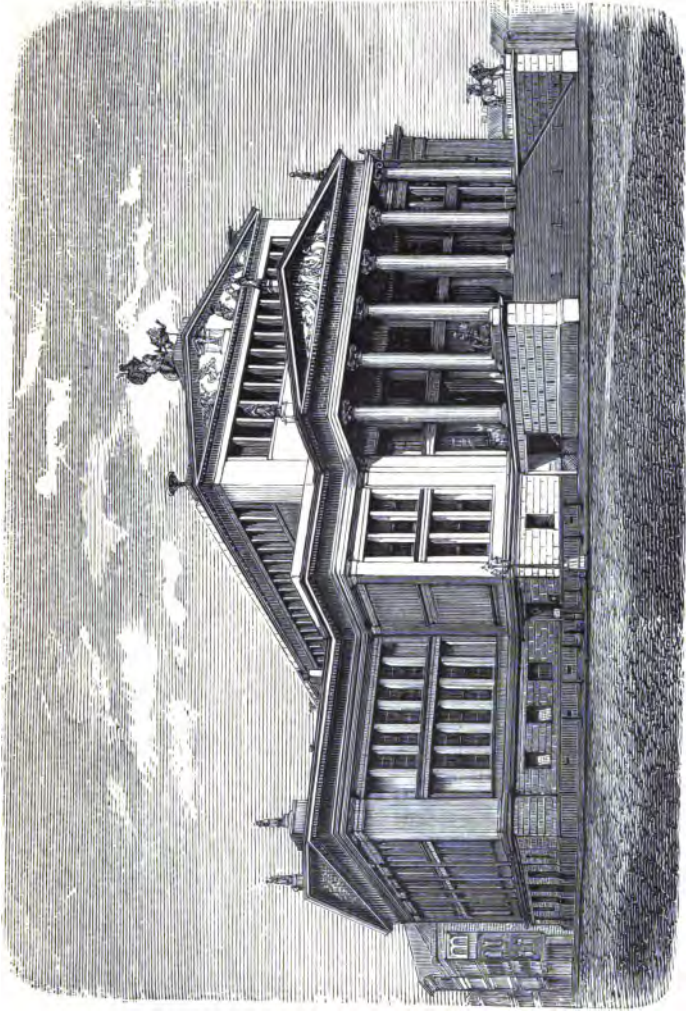
Princip der griechischen Baukunst sei das der schaffenden Natur, den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Aus diesem Princip entspringe ein Gesetz der Form, welches hoch über der individuellen Willkür des werththätigen Subjects stehe, innerhalb seiner Grenzen die wahre und höchste Freiheit einschließe und der Erfindung eine unversiegbare Quelle öffne. Mit dem beschränkten Mechanismus der hellenischen Baukunst, mit ihrer begrenzten Deckenconstruction können wir uns heutzutage nicht begnügen, es wäre irrig, wenn wir uns bloß in ihren Gestaltungen bewegen wollten. Aber das Princip der griechischen Formsprache ist und bleibt für uns lebendig, und wenn der Kreis der Formen, über die wir gebieten, nach vielen Seiten hin erweitert wird, so wird doch immer noch das hellenische Princip der beste Schlüssel zum Verständniß, die beste Controlle für uns sein und bleiben, denn es gehört nicht bloß jenem einen Volk, jener Zeit allein an, sondern es ist allgemein wahr und so lange gültig, als die Natur selbst. Was die Griechen nach dieser Seite hin geschaffen haben, ist eine Wahrheit, die, einmal gefunden, unabänderlich in Kraft bleibt. In diesem Sinne machte Schinkel die hellenische Baukunst für die Gegenwart nutzbar, nicht, indem er sie in ihrer historischen Abgeschlossenheit wiederholte, sondern indem er dem Ziele zustrebte, „griechische Baukunst festhaltend in ihrem geistigen Princip, sie auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode zu erweitern.“

Dieser Geist erfüllt gleich das erste Werk, welches nach der Unterbrechung der Kunstthätigkeit durch die Napoleonischen Kriege in Berlin zur Ausführung kam: die

1816 begonnene Neue Wache. Das ist kein gewöhnliches Tempelschema, trotz der offenen Halle dorischer Säulen vor der Front, sondern diese ist in Einklang gesetzt mit einem castellartigen Quadrat, dessen vier Ecken zu Mauerthürmen verstärkt sind. So gewinnt das Ganze bei klassischen Formen eine charakteristische Gestalt; kriegerisch, fest und gedungen bringt es sich selbst bei kleinem Umfang gegen die naheliegenden Massen der viel größeren Bauwerke zur Geltung. Die Säulen sind von der edlen Bildung der attischen Schule, die seit lange nicht in dem Maße getroffen worden war. Nur daß anstatt der Triglyphen je eine Victoriengestalt im Frieße über den Säulen steht, ist eine willkürliche Abweichung von dem Organismus der dorischen Ordnung, die an dieser Stelle architektonische, stützende Glieder, zwischen denselben aber Bildwerke verlangt. Sonst ist auch der plastische Schmuck, den ebenfalls Schinkel erfunden, von großer Schönheit und mit der Architektur selbst auf das engste verbunden, namentlich das Giebelrelief mit seinen Gruppen von Streit und Flucht, Sieg und Wehklage, das freilich erst nach dem Tode Schinkels vereinfacht zur Ausführung kam. Auch den Statuen der beiden Helden Scharnhorst und Bülow, den Meisterwerken Rauch's, wies er diesen unvergleichlichen Platz zu den Seiten der Königswache, die hohen Kastanien zum Hintergrunde, an.

Ebenso wie hier das Kriegerische und Gedungene, ist bei dem Schauspielhause das Heitere, Festliche der Erscheinung charakteristisch. Das alte, von Langhans gebaute Schauspielhaus war 1817 abgebrannt. Schinkel, welchem der Neubau zufiel, trat mit Energie dafür ein,

18.



Das Schauspielhaus.
(Schaffh.)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

—

3

daß man diese Gelegenheit wahrnehmen solle, um ein öffentliches Gebäude, das seiner Bestimmung werth sei, der Hauptstadt Ehre mache, ein überall vollendetes, außen und innen zusammenstimmendes Kunstwerk entstehen zu lassen. Alle Bedingungen waren verwickelt, die Mittel auf das äußerste beschränkt. Der Platz war genau umgrenzt, das alte Mauerwerk sollte beibehalten werden. Theater mit Zuhör, Concertsaal und Festlocalitäten, Magazine, Decorations- und Garderobenräume, Proben- und Uebungssäle, Ateliers für Maler, Tischler und Zimmerleute sollten im Neubau enthalten sein. Gerade diese verwickelten Verhältnisse wurden für Schinkel der Grund zu der kühnen Gesamtanlage, zu der belebten Gliederung und dem festen Zusammenschließen seines Baues. Alles, was zu Theater und Scenerie gehörte, und über dem Zuschauerraum das Atelier des Decorationsmalers, wurde in den höheren Mittelbau gelegt, der sich in einer über hoher Freitreppe gelegener Halle ionischer Säulen öffnet. Diese liegt in gleichem Niveau mit dem Parterre des Theaters und kann also den Eingang für die Fußgänger bilden, während die Unterfahrt für die Wagen unter ihr angebracht ist. Daß die schlechte Praxis besteht, diesen Haupteingang über der Freitreppe nie zu öffnen, darf nicht als Vorwurf gegen die correcte und organische Anlage von Schinkels Plan geltend gemacht werden, der nicht die Absicht hatte, diese Säulenhalle zu einer bloßen Decoration zu machen. Zwei Nebensügel, kreuzweise gegen den Hauptbau gestellt, enthalten einerseits Alles, was zur Theaterökonomie gehört, andererseits das Concert- und Festlocal. Zu der kühnen Massengliederung tritt die feine Einzelglie-

derung des Außern hinzu. Das Bedürfniß, in das Innere, bei seiner bedeutenden Tiefe, so viel Licht als möglich von den Facaden her hineinzuführen, gab die Veranlassung zu der durchgehenden Pfeilerarchitektur oberhalb des Unterbaues, welche keine Wandfläche bestehen läßt, sondern die ganze Masse auflöst in tragende Glieder und in Gebälk, zwischen denen nur für die lichtspendenden Oeffnungen Raum bleibt. Dabei ist das Schauspielhaus durch seine wechselvolle Belebtheit, seinen, bei aller Breiten- ausdehnung, pyramidalen Aufbau, endlich seinen Reichthum an Sculpturen, in bewundernswerthe Uebereinstimmung mit der Säulenarchitektur der beiden Kuppelthürme aus Friedrichs des Großen Zeit, die sich beiderseits erheben, gesetzt. Wie sehr es dieselben auch an Formenschönheit übertrifft, es schließt sich doch mit ihnen zu einer wirkungsvollen Gruppe zusammen. Die Eckfiguren und die Giebelgruppen, für welche dem Baumeister ein so ausgezeichnetes Bildhauer wie Friedrich Tieck zur Seite stand, wirken in dem harmonischen Einklang des Ganzen mit, und der Apollo auf dem Greifenwagen, der, nach einer Skizze von Rauch ausgeführt, die Krönung des obersten Giebels bildet, zeigt eine Silhouette, die der Form eines Mittelalters vollkommen entspricht. Griechische Formen sind es, in welchem das Bauwerk gehalten ist, aber die Art, wie diese Formen verwendet sind, geht über das Griechische hinaus. Schinkel hat, getreu seinen eigenen, oben angeführten Worten, klar gefühlt, welche Modificationen des Alten durch die moderne Aufgabe nöthig werden und hat es verstanden, hierbei neu zu sein und doch vollkommen stilvoll zu bleiben. So wurde das Schauspielhaus ein

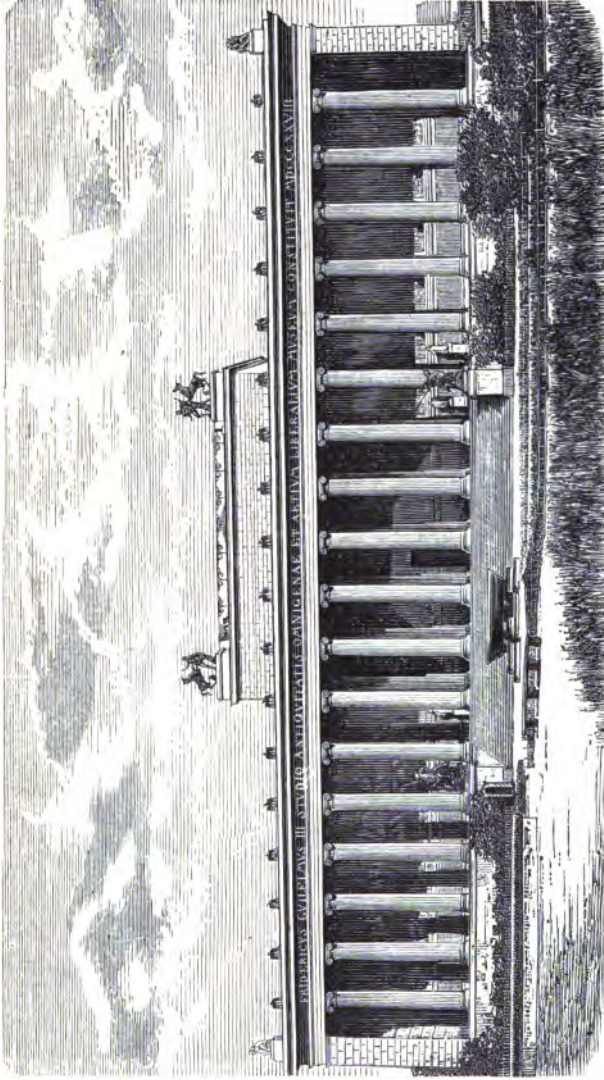
Werk, durch welches die moderne Baukunst um einen Schritt weiter kam.

Für den innern Theaterraum waren die Anzahl der Plätze sowie die Bühnenbreite von nur 36 Fuß vom Könige festgesetzt. Für größeren Bühnenaufwand war das Opernhaus da, während für das Schauspiel geringere Raumverhältnisse günstiger sind. Dies ist heut bei Beurtheilung des Saales zu erwägen, und man muß daran denken, daß die zu große Enge der Plätze, daß die nicht glückliche Wirkung der grünen Wände mit braunen Thüren, an Stelle der von Schinkel angenommenen einfachen Decoration in Weiß und Gold, daß der geschmacklose Kronleuchter in Sternform den späteren Umänderungen zur Last fallen. Das Proscenium, breit, seitwärts nur durch zwei Köpfe, oben durch einen Pegasus geziert, bildet einen vollkommenen Rahmen um die Bühne und wirkt dadurch beruhigend. Die Musen von Wach und der Bacchuszug von W. Schadow sind Muster decorativer Deckenmalerei. Das Beste des Innern aber ist der Concertsaal, von vollendeter Schönheit der Verhältnisse wie der Decoration, mit den Säulenhallen, welche an beiden Schmalseiten im oberen Stockwerke den Raum wohlthuend erweitern, mit dem auf Consolen vorspringenden Umgang, der aus der Mitte der einen Langseite emporsteigenden Treppe, der schönen Gliederung der Decke und den edlen Caryatiden-Gruppen unter ihr. Man muß sich klar zu machen suchen, welche Zerfahrenheit, welchen Mangel an Technik und Geschmack Schinkel vorfand, als er bei diesem Bau die decorative Kunst und das Handwerk in seinen Dienst nahm, aber er verstand es, sie durch die Arbeit selbst zu

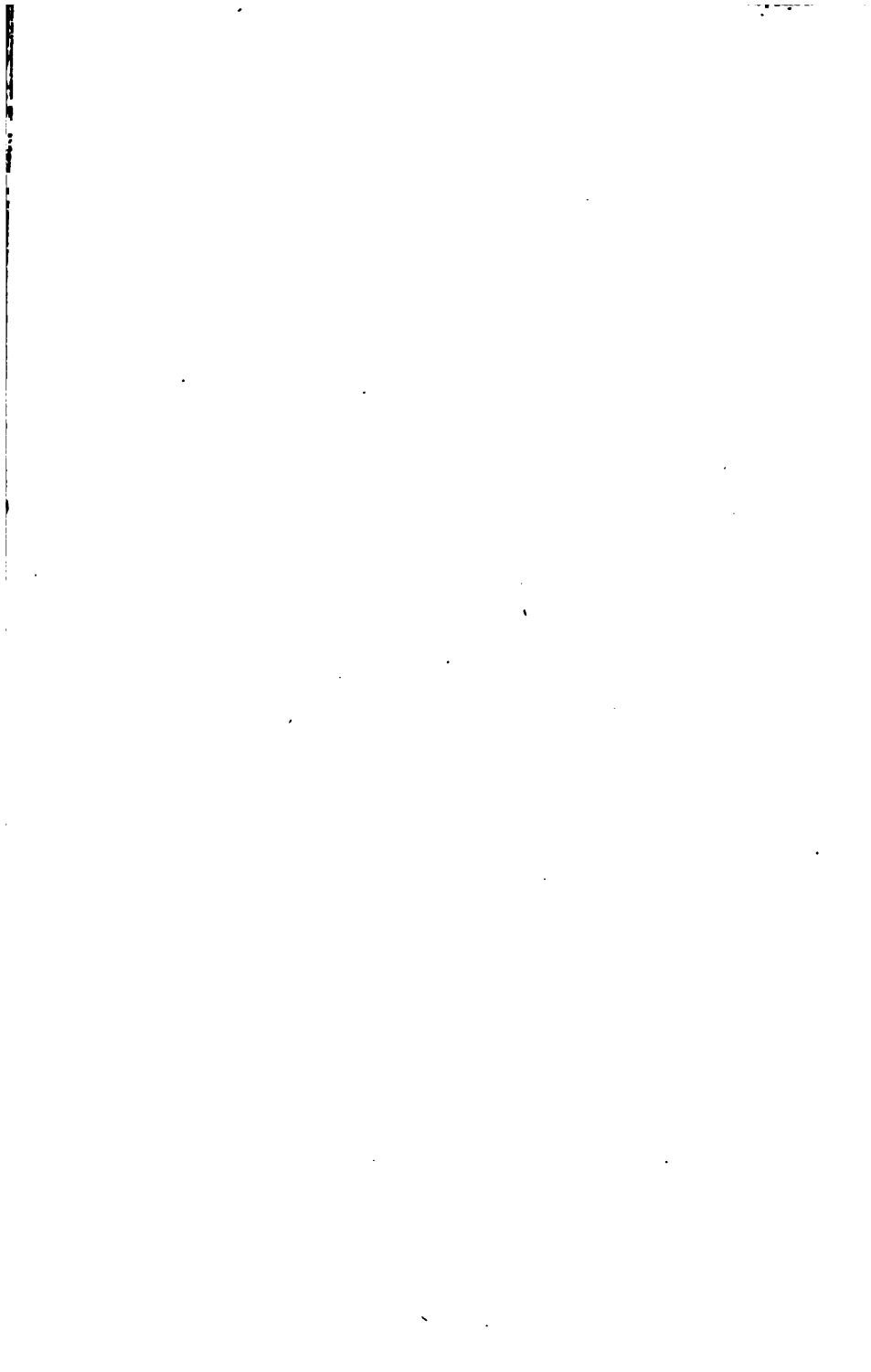
erziehen. Um die Ausführung zu beschleunigen, bearbeitete er selbst von Anfang an alle Einzelheiten so genau, daß die Stuccateure, Vergolber, Glaser, Schreiner, Klempner, Maler nach seinen Zeichnungen in ihren Werkstätten arbeiten konnten und daß also bei Vollendung des Rohbaus Alles fertig war, um nur an Ort und Stelle eingesetzt zu werden. — Und nun denken wir uns in die Stunde zurück, in welcher die Eröffnung des neuen Theaters stattfand. Als die Ouverture verrauscht war, stieg der von Schinkel erfundene Vorhang mit der Leier zwischen zwei Greifen in die Höhe. In eine prächtige Scenerie, wieder nach der Erfindung Schinkels ausgeführt, schauten die Versammelten hinein, die Muse betrat staunend den festlichen Raum und sprach den Prolog von Goethe: „So war es recht, so wollt' es meine Macht.“

Im Jahre 1822 begann der Bau des Museums, welches 1830 eröffnet ward. Zur Aufnahme der neu gegründeten Kunstsammlungen sollte ursprünglich das alte Akademiegebäude ausgebaut und vervollständigt werden. Schinkel bewies, daß dies nur Stückwerk geben könne, und so faßte er die Idee, das Museum dem Schlosse gegenüber am Lustgarten zu errichten, indem er durch Verlegung eines Flußarmes den Baugrund schuf. Schöner und freier konnte das Gebäude nicht stehen, der vornehmste Platz Berlins war geschaffen, indem sich dieser stolze Bau als sein Abschluß erhob. Schon vorher hatte der Künstler auch den Zugang zu diesem Plage geschaffen, durch die breite Schloßbrücke mit ihrem schönen Geländer, deren Marmorgruppen ebenfalls in Schinkel's Entwurf beabsichtigt waren. „Wie Schinkel sein Museum baute,“ sagt

19.



Museum.
(Schinkel.)



Friedrich Eggers, „so würde nie ein Römer, so würde aber ein Grieche die gegenüberstehenden Baubedingungen gelöst haben. Hätte man zu einem Griechen gesagt: Baue ein Haus, welches die Marmorbilder und die gemalten Tafeln zum Genuß stellt, die der Norden aus dem Süden für sich gerettet hat, er würde ein Gebäude errichtet haben, welches sich schützend um die Schätze legt, sie gleichsam in den Arm nimmt und sich zugleich auf festliche erhebende Weise zu ihrer Betrachtung öffnet.“ Die Nebenseiten, einfach und geschlossen, bergen den köstlichen Inhalt, der hohe Unterbau hebt über das Treiben des Tages empor, aber die Vorderfront mit ihrer Halle von achtzehn ionischen Säulen, zu der die breite Freitreppe führt, öffnet sich dem ganzen Volk, läßt zum Eintritt ein, und die Vertiefung der Vorhalle, in der man die Treppe zum oberen Geschoß erblickt, zieht den Blick unwiderstehlich in das Innere hinein. Oben aber ragt der würfelförmige Ueberbau der Kuppel empor, der die rossbändigenden Söhne des Zeus trägt. Wer ahnte da nicht, daß er ein Heiligthum im Kern des Baues umschließt? Dieser Kuppelraum, das Pantheon, wie Schinkel es nannte, mit dem Kranze korinthischer Säulen, die den oberen Umgang tragen, mit den Marmorbildern des Alterthums zwischen ihnen und der mächtigen cassettirten Decke, bildet einen Empfangsraum, der den Eintretenden mit einem Gefühl der Ehrfurcht und zugleich der Befreiung erfüllt.

Sonst verdient im Museum kaum etwas eine so hohe Anerkennung, wie die Resignation, mit welcher die architektonische Wirkung überall dem Zweck des Bauwerks sich

fügt. Schinkel verfiel nicht in den Fehler mancher moderner Architekten, bei einem Gebäude für Kunstsammlungen zunächst auf die Anlage imposanter Räume auszugehen, und die Kunstwerke bloß als eine Decoration derselben anzusehen. In größter Einfachheit sind die Säle der Sculpturen gehalten, die mit farbigem Stuck bekleideten Säulen, welche die Balken der Decke tragen, gewähren den Marmorbildwerken einen ruhigen Hintergrund. Da sie ihrer Bekleidung wegen nicht cannelirt sein können, sind die frei behandelten römisch-dorischen Formen angemessen, und die ornamentale Ausbildung der Capitelle, in jedem Saal verschieden, ist von Schinkel in höchster Feinheit erfunden. Der ruhige, strenge Stil gewährt diesen Räumen ihren eigenthümlichen Charakter. Die Anlage der Bildergalerie, deren Säle durch Zwischenwände in kleinere Gemächer mit je einem Fenster abgetheilt sind, folgt einem ganz neuen Gedanken. So war es möglich die Bilder in bestimmte Gruppen von mäßigem Umfang zu fondern, der Betrachter wird nicht von der Masse überwältigt, nicht durch Fremdartiges zersplittert, die Gemälde hängen nicht zu hoch. Dabei sind die einzelnen Compartimente groß genug, um genügenden Abstand und freie Bewegung zu gewähren, und die Größe des ganzen Saals wirkt immer noch genügend mit. Vielleicht kann man aussetzen, daß eine gewisse Abwechslung in den Räumlichkeiten fehle, aber wenn man auch gern zugiebt, daß für andere Gallerien noch andere Anlagen möglich sind, so ist doch die hiesige gerade dem besonderen Charakter der Berliner Sammlung angemessen, sie macht die streng kunsthistorische Aufstellung möglich, die hier so glücklich durchgeführt

worden ist. Indem der Baumeister für sein Museum mit so viel Scharfblick einen Platz wählte, auf dem es vollständig frei zu stehen kam, ahnte er freilich nicht, daß später ein anderes Kunstinstitut seinem Werke so nahe rücken würde, daß jetzt in beiden Haupt=Stockwerken der gegen Norden gerichtete Mittelsaal sein bestes Licht eingebüßt und in seiner Wirkung verloren hat. Jetzt ist freilich nöthig, hier und in den Räumen nach dem Hofe, die ursprünglich nicht für die Aufstellung von Gemälden bestimmt waren, das unzureichende Seitenlicht durch Beleuchtung von oben zu ersetzen. Aber man mag vorsichtig sein und nicht unnöthig die Räume selbst vergrößern, um nicht die Eigenthümlichkeit des Baues und der Sammlung selbst zu verletzen.

Als Schinkel das Museum schuf und für jede Gliederung und jeden Schmuck, für das Blattwerk an den Säulen, für die Verzierung an den Deckenbalken, für die anmuthigen Geländer, für die Genien mit Candeläbern auf den Ecken, alle Fülle seiner Erfindungen quellen ließ, da glaubte er doch nicht mit dem Werke fertig zu sein, ehe er nicht den Bildersfries für die Vorchalle erfunden hatte. Die Ausführung der Fresken nach seinem Tode geschah nicht in seinem Geiste, und die mittelmäßigen kleineren Malereien unter dem Fries sind eine lästige Beigabe, aber wer vor seine Aquarell=Entwürfe im Schinkelmuseum tritt, staunt über die dichterische Macht und über die unererschöpfliche Gestaltenfülle. Den künstlerischen Schöpfungen die den Besucher im Innern erwarteten, ließ der Meister diese melodienreiche Ouverture vorausgehen, die von der Entstehung der Welt in zauberischen Phantasien zum

Menschenleben führt, in diesem die Entfaltung der Freiheit, der Sitte, der Schönheit zeigt und den Beschauer unvermerkt in die Stimmung versetzt, in der er die Kunst als höchste Blüte menschlichen Daseins genießt.

Auch bei bescheidenen Aufgaben war der Meister zu erkennen. Mag man vielleicht auf die Wachtthäuser in Form kleiner Tempel am Potsdamer Thor, auf die etwas steife Façade der Artillerieschule nicht viel Gewicht legen, mag auch der gefällige Ueberbau vor der Neuen Wilhelmstraße den Forderungen des Verkehrs vor einigen Jahren zum Opfer gefallen sein, so ist dafür die Sternwarte, deren Kuppel den Gesichtspunkt der Charlottenstraße bildet, von schlichter Anmuth. Eine schöne Gruppe bildet der Backhof, aus edlen Wohngebäuden, deren erstes ein von Schinkel erfundenes, annuthiges Giebelfeld enthält, und aus einem soliden, zweckentsprechenden, dabei in der Wirkung wohlthuenden Magazin in Backsteinbau bestehend, die sich am Wasser glücklich zusammenreihen. Sein Entwurf für die Singakademie kam nicht zur Ausführung, aber Ottmer aus Braunschweig, welchem der Bau dann übertragen wurde, ließ den Gedanken Schinkels nicht unbenutzt. Dennoch brachte er mit seiner Pilasterfront nicht den Eindruck hervor, wie ihn Schinkels Façade gemacht haben würde, deren Gliederung nur in der einen großen Thür besteht, und über deren Giebel sich als Mittelakroterion ein Schwan über Leier und Delphinen erhebt. Ein besonderes Geschick entfaltete Schinkel beim Umbau älterer Häuser, denen er, unter Wahrung ihrer Verhältnisse, mit einfachen Mitteln Schönheit und Charakter verlieh. Beispiele sind das

Schlößchen Tegel bei Berlin, das elegante Palais des Prinzen Carl, aus de Bodt's Johannerpalast entstanden, auch innen ein Muster der Einrichtung; namentlich aber das Palais des Grafen von Hedern. Berlin besitzt kein zweites Privathaus so vornehm wie dieses, das sich im Stil florentinischer Paläste am Eingang der Linden erhebt. Die Wahl dieser Formen ist zwar bedenklich, wenn, wie hier, die schweren Quaderungen nur in Ueberpugung hergestellt sind, aber deren Ausführung ist wenigstens trefflich und dauerhaft. Gerade die Abweichungen von der strengen Symmetrie, wie die einzelnen höheren Rundbogenfenster, welche in das obere Stockwerk übergreifen, haben einen besonderen Reiz, und das Gefims schließt kräftig ab. Eine Reihe schöner Entwürfe ist zu einem Palaste des Prinzen Wilhelm vorhanden. Diejenigen, welche für den jetzigen Platz berechnet waren, zeigen vor Allem das Bestreben, den Neubau nicht durch die hohe Masse des Bibliotheksgebäudes erdrücken zu lassen. Schinkel wollte dieses entweder abtragen und durch Terrassen ersetzen oder es durch hohe Gäßflügel mit Säulenstellungen überbieten, Keiner dieser Pläne kann zur Ausführung, sondern ein Entwurf von einem Studiengenossen Schinkels, Carl Ferdinand Langhans, dem Sohne vom Erbauer des Brandenburger Thores, geboren 1781 zu Breslau, gestorben 1869. Das schlichte Haus des späteren deutschen Kaisers, wie dieser es baute, verzichtete auf solche Wirkungen, wie sie Schinkel beabsichtigt hatte, aber es verbindet schöne Anordnung der inneren Räume mit edler Feinheit der Erscheinung, und gehört jedenfalls zu dem Vorzüglichsten, was in Berlin neben Schinkel

entstanden ist, der auch diesem Plan seine volle Billigung zutheil werden ließ.

Ein anderer Zweig von Schinkels architektonischem Schaffen gehört der Umgebung von Potsdam an, wo er für den Kronprinzen die Villa Charlottenhof, ebenfalls Umbau eines älteren Hauses, anlegte. Das Gärtnerhaus in der Nähe ist ein Beispiel einfacher, von Italien begeisterter landschaftlicher Architektur, das im Bunde mit der Gartenkunst den Besucher unter einen glücklicheren Himmel versetzt. Das Wohnhaus mit dem offenen Dachstuhl nach italienischer Art, der Thurm, der sich anlehnt, das Bogenthor, die Veranda, die Lauben, die sich über den Bach hinüberspannen, das Schlinggewächs, welches die Säulen umzieht, jedes antike Fragment, das neben dem Gartensitze ein Plätzchen gefunden, der Marmortrog, in welchen der Brunnen sprudelt, das korinthische Kapitell, das als Fuß einer Tischplatte dient — Alles sind wichtige Glieder in jener idyllischen Composition. An einer der schönsten Stellen der blauen Havel wurden das Schloß und das Casino zu Glienike, der Besitzung des Prinzen Carl, aus älteren Häuschen mit hohem Dach zu anmuthigen Villen im Renaissancecharakter umgeschaffen, und gegenüber, auf dem Babelsberg, entstand das Schloß des Prinzen Wilhelm, ein malerischer Gruppenbau in den Formen englischer Gothik, bei welchem ebenfalls alle Motive der Landschaft selbst verwerthet sind.

Am wenigsten Anerkennung haben gewöhnlich Schinkels Leistungen im Kirchenbau gefunden. Für die ultramontanen Neukatholiken war er „der Koryphäe des ästhetischen Heidenthums“, und die protestantischen Orto-

boren waren kaum minder unzufrieden mit ihm. Es ist sogar vorgekommen, daß Etner aus diesem Kreise in der officiellen Rede bei einer der alljährlich wiederkehrenden Schinkelfeste sich zu der Aeußerung verstieg: „Schinkel hat nicht in der Kirche gestanden, folglich konnte er auch keine Kirchen bauen“. Wenn der große Meister nicht in dem Sinne des Sprechenden in der Kirche stand, so läßt sich auch von ihm sagen, was Platen von Windelmann gesagt hat:

„Wohl fand dein Geist, was nie beginnt noch endet,
Doch fand er's nicht im Predigtbuch der Frommen.
Dir ist das Licht des Göttlichen entglommen
Im Werk der Heiden, die es reich gespendet;
Denn himmlisch ist, was immer ist vollendet,
Und Christus selbst gebietet: Seid vollkommen.“

Aber nicht Schinkel ist es, sondern vielmehr die Zeit, die nicht in der Kirche steht und deshalb keine Kirchen bauen kann. In jenem früher geschilderten Plane eines Doms als Denkmals der Freiheitskriege wollte Schinkel durch ein religiöses Monument die höchsten nationalen Thaten und Erinnerungen verewigen. Wenn in der Wirklichkeit aber die Kirche nicht so zum Leben und zu der Nation stand, wie sie seiner Idee nach stehen sollte, wenn dieses Gotteshaus nur ein Traum blieb, so lag die Schuld nicht bei ihm. Er konnte nicht dafür, daß die kirchlichen Gebäude, welche wirklich zur Ausführung kamen, nicht gottgeweihte Räume sein durften, in denen das Herz sich erweitert und von den Schranken des Irdischen frei fühlen sollte, sondern kleine Betfäle, auf möglichst eingeschränktem Raum, mit möglichst geringen Kosten, für möglichst viele Menschen errichtet. Dennoch betonte Lübke, in

antiken Schönheitsgefühles, damit, den Erlöser mit ausbreiteten Armen an das Kreuz zu stellen.

So trifft Schinkel, bewußt oder unbewußt, in Einzelheiten wie im Ganzen, mit den Formen des ursprünglichen Christenthums zusammen. Dies beweist, wie richtig sein Weg war, denn jene Formen sind dem evangelischen Bekenntniß innerlich entsprechend, welches auf die ursprüngliche Einfachheit des Cultus hinstrebt. Obwohl von anderen Grundsätzen ausgehend, nähert er sich in der Anlage von Gotteshäusern mehr und mehr den beiden Formen des frühesten Christenthums, der Basilika und dem Centralbau. Beispiele für das Erstere sind die vier kleinen Vorstadtkirchen: auf dem Gesundbrunnen, vor dem Rosenthaler Thor, auf dem Wedding und in Moabit. An ein einfaches Langhaus lehnt die halbkreisförmige Chorapsis sich an, aber die Gestalt des dreischiffigen Raumes ergiebt sich nur annähernd, durch eingebaute Emporen, denn die Art, in welcher die altchristliche Basilika eine hohe Wand unvermittelt auf Säulenreihen stellt, vermied Schinkel, weil er darin eine noch unentwickelte Form zu erkennen glaubte. Manchmal löste Schinkel das Problem, die Holzconstruction des Daches offen darzulegen und ihr doch eine künstlerisch vollkommen durchgebildete Erscheinung zu verleihen, was im Innern der Kirche zu Moabit eben so charaktervoll wie ansprechend geschehen ist. Statt dieser vier Kirchen sollten ursprünglich zwei größere errichtet werden, deren Entwürfe vollkommen ausgearbeitet waren, da kam schließlich der Befehl, vier zu bauen, die aber zusammen nicht mehr kosten sollten wie für jene zwei bestimmt war. Daß nur so anspruchslose Gebäude

entstanden, war daher nicht Schinkel beizumessen, ebenso wie es nicht seine Schuld ist, daß eine andere, nach einem noch bescheidenen Plane noch ärmlicher ausgeführte Kirche dem haushälterischen Könige dermaßen zusagte, daß sie als Normalkirche für das Land in Kupferstich veröffentlicht wurde.

Die Form des Kuppelbaues war in dem Entwurf für die Petrikirche (im Schinkelmuseum) und in zwei Plänen für eine größere Vorstadtkirche gewählt. Namentlich der zweite von diesen, ein Achteck mit vier herausgebauten Kreuzarmen, überragt von einer flachen Kuppel auf hohem Tambour, ist eine Schöpfung, die sich den früheren Werken Bramante's nähert. Und wie hier mit den Baugedanken der Frührenaissance, so trifft Schinkel mit denen der Hochrenaissance in seiner einzigen ausgeführten Kuppelkirche, der Nicolaikirche zu Potsdam, zusammen. Erst nach dem Tode des Künstlers ließ freilich Friedrich Wilhelm IV. über der Kreuzung die hohe Kuppel aufsteigen, die man früher als überflüssig angesehen hatte, und bei ihrer Ausführung durch Persius war eine Aenderung nothwendig, die Ecken des Unterbaues wurden durch Strebepfeiler, die als Thürmchen endigen, verstärkt. So schön die Vorhalle von korinthischen Säulen, so frei und mächtig die Kuppel mit ihrem offenen Säulengang ist, meisterhaft hineincomponirt in die Gesamtansicht von Stadt und Umgebung, die ohne sie ihre größte Zier verlieren würden, — so ist doch hier im Ganzen das Innere dem Aeußeren überlegen, in dessen Gestaltung der Künstler noch einen Schritt weiter hätte gehen müssen, die innere Kreuzform auch äußerlich

zeigen, die Fenster an den Nebenseiten glücklicher hätte ordnen können.

Ein rein ideales Gebiet lag vor dem Meister offen, wenn er Grabdenkmäler oder Ehrenmonumente zu entwerfen hatte. Gerade solche Aufgaben schmückte er am liebsten mit dem Festgewande der rein griechischen Form. Für Grabdenkmäler griff er am liebsten, an Stelle des Kreuzes, auf die antike Form der Stele zurück. Zahllose Studien und Entwürfe dieser Art liegen in den Mappen, manche Beispiele finden wir auf den Kirchhöfen von Berlin, so auch das schlichte Denkmal, das für seine eigene Ruhestätte auf dem Friedhof am Oranienburger Thor nach einer von Schinkels eignen Skizzen errichtet wurde. Schlicht aber voll Hoheit und Größe ist das Monument Scharnhorst's auf dem Invalidenkirchhofe. Zwei starke Pilaster tragen einen Sarkophag, und auf diesem ruht ein schlummernder Löwe, modellirt von Rauch, während die Marmorreliefs am Sarge das Werk von Tieck sind.

Dann nahm Schinkel die Bestrebungen seines Meisters Friedrich Gilly wieder auf und machte eine Reihe von Entwürfen zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, bei welchem die Baukunst einen Theil des Wertes für sich in Anspruch nahm und die Pracht einer antiken Säulenarchitektur entfaltete. Als eine hohe Säule nach Art der Trajanischen gewünscht wurde, bequente er sich dieser Forderung an, aber zeichnete sie vor allen ähnlichen modernen Werken dadurch aus, daß er die Ehrensäule nicht vereinzelt hinstellte, sondern sie mit einer Halle von kleineren Säulen umgab. Dann aber faßte er diesen Gedanken freier, an Stelle der Säule mit spiralförmigen

Bildwerken ließ er einen Pilaster mit senkrechten Reliefs treten, und auf die Spitze setzte er diesmal nicht den König selbst, sondern eine schwebende Victoria, die in ihrem Fluge eher solche Spitzen mit dem Fuß berühren darf und von hier aus über dem Reiterbilde Friedrichs zu ihren Füßen den Lorbeerkranz hält. Endlich erwacht bei ihm der Gedanke, seinen Helden nicht zu Pferde, sondern als triumphirenden Imperator auf einem Siegeswagen mit vier feurigen Rossen zu zeigen und baut hinter dieser Gruppe griechische Säulenhallen auf, deren Rückwand mit Frescobildern geschmückt ist. Wir sind zwar heut zufrieden, daß der große König nicht im antiken Costüm, sondern in dem Charakter seiner Lage, umgeben von seinen Getreuen, in Rauchs großer Schöpfung unter uns steht. Dennoch können wir auf jene Phantasien Schinkels nur blicken, indem wir beklagen, daß ihm nicht möglich war, wenigstens ein ideales Siegesdenkmal in diesem Stil zu schaffen. Klenze in München hatte die Gelegenheit, eine Walhalla in dorischer Tempelform und den Kuppelbau einer Befreiungshalle an den Donauufern aufzurichten, in München ein griechisches Prachtthor und eine Bayrische Ruhmeshalle zu erbauen, deren architektonisches Grundmotiv einem dieser Schinkel'schen Friedrichs-Denkmalen entlehnt ist. Dazu kamen in München Gärtner's Feldherrenhalle und dessen Siegesthor. Es war eine Wiederholung bis zum Ueberdruß von solchen einander verwandten, rein idealen Aufgaben. In den knappen Verhältnissen des preußischen Staates war aber dafür kein Raum. Schinkel mußte es gewohnt werden, daß gerade seine liebsten und herrlichsten Gedanken unverwirklicht blieben oder

wenigstens auf das äußerste beschnitten und beschränkt wurden. Aber auf unsern Meister konnte Waagen die Worte des Goethe'schen Prometheus anwenden:

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten stiehen,
Weil nicht alle
Blüthenträume reifen?

Wie schwer und schmerzlich er auch oft durch Enttäuschungen getroffen ward, so war Schinkel doch nie muthlos und geknickt. Aber- und abermals zurückgewiesen, hielt er dennoch alle Kraft zusammen, blieb mit bewundernswerther Selbstverleugnung seiner Arbeit treu, rettete was noch zu retten war und wurde oft gerade durch die Hemmnisse und die Schwierigkeiten zur Entfaltung neuer und eigenthümlicher Schönheiten geführt. Wenn dann so manches Werk auch ganz vereitelt wurde, so wandte er doch wieder dem nächsten dieselbe Kraft und Hingebung zu.

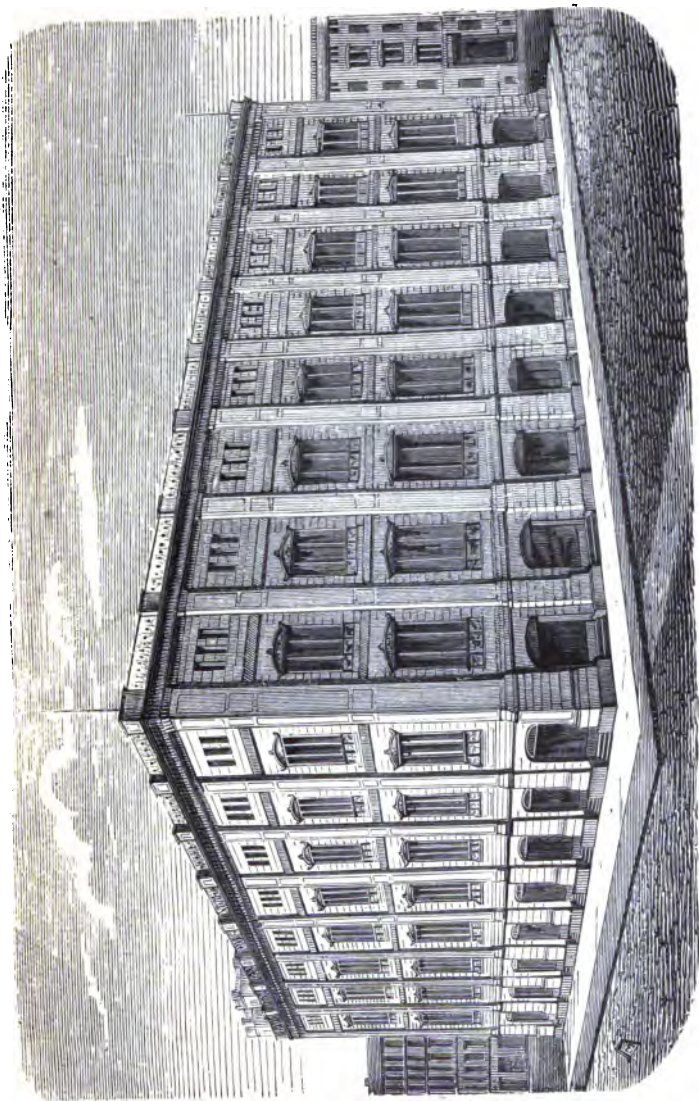
Ob auch Schinkel einen vollen Zug aus dem ewig frischen Quell des Alterthums gethan hatte, ob er auch seine Zeitgenossen an denselben Born der Erquickung führte, so war er damit doch in seinem Lehren und in seinem Schaffen noch nicht am Ziel. Durch das Studium der griechischen Kunst hatte er die Architektur von Hohlheit und Ueberladung, von Ausartung und Ernüchterung befreit, sie zur Wahrheit, Einfachheit und Natürlichkeit geführt, er hatte sie gelehrt, daß die Formen nicht dazu da seien, um beliebig als äußerer Schmuck angehängt und aufgehäuft zu werden, sondern daß sie den Beruf haben, der organische Ausdruck der Anlage und des Aufbaues zu sein. Schinkel hatte vom Alterthum gelernt, aber er

beruhigte sich keineswegs bei demselben, ebensowenig wie er sich auf irgend einem Gebiete an dem einmal Gewonnenen genügen ließ, sondern überall weiterstrebte, und vom Guten zum Bessern durchdrang. Die Rückkehr zu der architektonischen Wahrheit, die sein Ziel war, konnte durch den Anschluß an das Alterthum nach der einen Seite hin nicht erreicht werden. Die Architektur der Griechen beruht auf dem Quaderbau, aber nicht dieser, sondern der Backstein, war das Material, auf das er in seiner Heimath sich vorzugsweise angewiesen sah. Seit dem Ende des Mittelalters war die Fähigkeit, das heimische Material consequent zu gestalten und bei der höheren Baukunst auch in der Erscheinung zu verwerthen, verloren. Man war überall auf Stuck und Lünche angewiesen, um den verwendeten Baustoff in eine Maske zu stecken, die ihm fremd war.

Schinkel hatte von Anfang an die rechten Begriffe von dem Werthe des Materials in der Baukunst. Von der ersten italienischen Reise schrieb der Jüngling an den alten Gilly, er wolle sich, im Gegensatz zum modernen Blendwerke, Uebertünchungs- und Versteckungs-Wesen, den Mailänder Dom zum Muster nehmen, nicht im Stil, sondern in der bis in alle Einzelheiten consequenten Durchführung im einheitlichen Material. Und als er damals Bologna und Ferrara betrat, wo die schönsten Beispiele eines in Backstein durchgeführten Privatbaues, meist in Renaissance-Formen, vorkommen, erhob er diese weit „über den Aufwand und die geringe Dauer unserer betünchten Wände mit der Menge elender Stuckverzierungen.“ Später widmete er auch dem gothischen Backstein-

bau der Mark, namentlich den Denkmälern von Chorin und von Brandenburg, ein eingehendes Studium. In seinem ersten Monumentalbau, der Neuen Wache, hatte er jede Tünche verschmäht, am Museum konnte er wenigstens die ganze Hauptfront in Sandstein errichten, aber schon bei dem Schauspielhause war er durch die Beschränkung in den Mitteln genöthigt gewesen, den scheinbaren Quaderbau durch Verputzung herzustellen. Daneben wurden aber schon die ersten Versuche zu einer consequenten Durchbildung des Backsteins, der sich unverhüllt zeigte, und zu seiner Verbindung mit Ornamenten in gebranntem Thon bei der Werder'schen Kirche und bei dem Feilner'schen Wohnhause gemacht. Dann entwarf er im Jahre 1831 den Plan zur Bauakademie, in welcher die Backstein-Architektur durchaus eigenthümlich und in ganz neuer Weise behandelt ist.

Der Backstein eignet sich vorzugsweise für die Gewölbeconstruction, stark hervortretende Architekturtheile läßt er wegen Kleinheit der Steine nicht zu, dafür ist er aber im Stande, größere, ungegliederte Wandflächen durch das Fugenspiel belebt erscheinen zu lassen. Diesen Eigenthümlichkeiten, Beschränkungen und Vorzügen des Materials wurde Schinkel vollständig gerecht, und brachte dabei doch die Liniengröße, die Simplicität der Gesamtanlage, den Adel und die Feinheit des Ornaments, welche er von den Griechen gelernt hatte, zur Geltung. Der Flachbogen herrscht in der Construction des Innern und kommt auch außen in Fenster- und Thürbögen zur Erscheinung. Die quadratische Masse ist von einfacher Größe, zwischen den beiden reich gegliederten Fenstern stützen flach hervortretende



Die Bankademie.
(Schinkel.)



Strebebfeiler die Wand; ein doppeltes Consolengefims und darüber eine zierliche Eisenbalustrade krönen den Bau. Violette Ziegel ziehen sich in Streifen durch die ernstrothen Wände und beweisen einer der Farbe entwöhnten Zeit die Wirkung richtig angewendeter Farbe in der Baukunst. Eine strenge Massenwirkung waltet vor, aber die Gliederung und Profilirung, die reiche bildnerische Zier, die in bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit die Brüstungen und die Bogenfelder der Fenster und die aus Eisen gegossenen Thüren füllt, bilden das Gegengewicht dazu. Fest nach außen geschlossen, giebt das Bauwerk keine isolirten, ungeschützten und gebrechlichen Glieder dem Klima preis, und die Breite in welcher die Fenster sich öffnen um Licht in das Innere zu führen, der Schmuck, der gerade die Fenster am reichsten umzieht, geben dem Bauwerk einen Charakter, welcher der Bestimmung dieser Lehranstalt entspricht.

Noch öfter wandte Schinkel in seiner spätern Zeit den Backsteinbau, der sich auch in der Erscheinung als solcher kundgiebt, an, bei den erwähnten Kirchen in Moabit und auf dem Wedding, bei den Wächthäusern am Neuen Thor, bei der Brücke zu Glienke, ferner bei dem einzigen Entwurf aus der spätern Zeit zu einen Monumentalbau für Berlin, dem nicht ausgeführten Plan eines Bibliotheksgebäudes (1835). Originell angelegt, mit einer Haupttreppe im Centrum, die gleichmäßig den Zutritt zu allen Räumen gewährt, nähert es sich in der Erscheinung etwas mehr dem mittelalterlich-romanischen Charakter, in den säulengetragenen Sälen, in den Fenstern und in der Gliederung der Front durch Eisenen (d. h.

Wandstreifen) die zwischen ihnen aufsteigen und sich über ihnen zusammenschließen, herrscht diesmal der Rundbogen.

So verstand es Schinkel, auf die hellenische Formenwelt, in der er sich am wohlsten fühlte, zu verzichten, wenn es der bestimmten Aufgabe entsprach.

Er strebte eben unausgesetzt danach, bei jeder einzelnen Arbeit theoretisch weiter zu kommen und seiner Kunst neue Zielpunkte zu setzen. Belege dafür bieten die Vorarbeiten zu einem großen architektonischen Lehrwerk, die, noch nie veröffentlicht, sich im Schinkelmuseum befinden. Da sieht man umfassende Studien über Bogenarchitektur, namentlich in ihrer Verbindung mit Säulen, und hier erfindet Schinkel ganz neue Formcombinationen, einmal sogar zum Tragen des Bogens ein neues Säulencapitell, das aus demselben Grundgedanken wie das romanische Würfelcapitell hervorgeht, aber zugleich in antiker Formvollendung durchgebildet ist. Das sind Beweise, wie er stets das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suchte. Als sein eigentliches Ziel sah er an, die Vollkommenheit der formellen Durchbildung, welche der griechischen Kunst für ein beschränktes Princip, das der Horizontal-Überdeckung, eigen ist, anzuwenden und weiter zu entwickeln für das unbegrenzt großartige Princip des Gewölbes, welches das Mittelalter aufgenommen hatte, ohne, wie Schinkel von seinem Standpunkt aus meinte, der wirklichen inneren Vollendung desselben fähig zu sein.

Sollen wir noch versuchen, Schinkels Wirken in seiner ganzen Ausdehnung zu schildern? Wie er als Ober-Landesbaudirektor die ganze architektonische Thätigkeit des Staates zu controlliren hatte, wie er sich überall

die Arbeit um so schwerer machte, als er sie stets bis in das Einzelne verfolgte, seinen Geist über das Kleinste und Unscheinbarste ausgoß; wie keine Prinzessin sich einrichten konnte, ohne daß er zu den Möbeln, selbst zu den Sesselüberzügen die Zeichnungen machte, wie kein Prachtgeräth zu irgend einer feierlichen Gelegenheit entstehen konnte ohne seinen Entwurf; wie er im Verein mit seinem Freunde Beuth die Industrie zu heben bemüht war und die Herausgabe „der Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ vorbereitete; wie in Technik und Kunst nichts Neues sich regte, keine Bahn sich zu eröffnen schien, kein junges Talent sich zeigte, ohne daß er theilnehmend und fördernd auf dem Platze war. Ueberhäuft von Arbeit, konnte er sich nur die frühesten, dem Schlummer abgewonnenen Morgenstunden für die Ausarbeitung seiner eigenen Entwürfe retten, und dennoch mochte er es nicht lassen, hie und da seine Phantasie auf malerische Erfindungen landschaftlicher und figürlicher Composition zu wenden; dennoch faßte er jede schöne Aufgabe, die sich darbot, mit jugendlich unerschöpflicher Begeisterung an. So entstanden zwei Werke, die freilich nicht zur Ausführung kamen, und doch die Krone von allen Entwürfen Schinkels sind: der Königspalast auf der Akropolis zu Athen und das Schloß Drianda in der Krimm. Alles ist hier verwerthet, was die weiterschreitende Wissenschaft an neuer Kenntniß der hellenischen Form gewonnen. Reiner und vollendeter hat nie ein moderner Geist in seine Welt die griechische Schönheit hineingezaubert und mit ihr alle Pracht der südlichen Natur, tief-

blauen Himmel und endloses Meer, in einen Wohlklang gefügt.

Aber als er die Zeichnungen des Schlosses Orianda vollendete, verdunkelte sein Auge sich schon. Es brach das Gehirnleiden aus, dem er als Opfer jener übermenschlichen Arbeit, die ihm aufgebürdet war, erlag. Bald war der hohe, eben noch rastlos schaffende Geist unter schrecklichen Leiden in einen halbbewußten Zustand gebannt. Nur selten noch ein Lichtblick. Als Cornelius bei ihm eintritt, scheint er ihn zu erkennen. Als der große nordische Bildhauer, den man wie ihn einen nachgeborenen Griechen genannt hat, ergriffen von der Schönheit jener Friescompositionen zum Museum, es nicht lassen kann, dem Krankenlager Schinkels zu nahen, lispelt der Kranke den Namen Thorwaldsen, dieser aber muß sich abwenden, um die Thränen zu verbergen. Und als sein Freund Waagen Abschied nehmen will, um nach Italien zu gehen, das sie einst gemeinschaftlich betreten, bricht Schinkel in ein bitterliches Weinen aus. Kurz darauf, am 9. October 1841, war er verschieden.

Rufen wir uns noch einmal sein Bild in das Gedächtniß zurück: Nur deshalb als Baumeister so groß, weil er Künstler durchaus und nach allen Seiten hin war; nur deshalb ein so vollendeter Künstler, weil er so rein und hoch dastand als Mensch; da am neuesten, wo er auf das Alte sich gründete, da dem Besten des Alten ebenbürtig, wo er am selbständigsten schuf; gerade im Einfachsten seine ganze Tiefe offenbarend und Genüge habend am geringsten Mittel um alle Fülle seiner Schönheit aufzu-
thun; im Vollkommenen immer nach noch Vollkommenerem

schauend, da vorzüglich der Meister, wo er am härtesten arbeitete und rang; maßvoll in den blühendsten Phantasien und am strebsamsten da, wo er am fertigsten schien.

Glücklich der Ort, an dem ein solcher Meister dem folgenden Geschlecht sein Vermächtniß hinterließ! Aber je größer er war, um so stärker trat an die, welche nach ihm kamen, die Forderung heran, das von ihm Ererbte zu erwerben, um es zu besitzen.

IX.

Die Zeit Friedrich Wilhelms IV.

Als Schinkel starb, schien gerade Alles darauf angelegt, der Baukunst eine reichere Entfaltung ihrer Kräfte zu vergönnen. Kurz vorher hatte ein Monarch den Thron bestiegen, der für das künstlerische Leben in Berlin eine neue Epoche zu verheissen schien. „Man muß ihm einen Zaum anlegen“, hatte nach Gottfried Schadow's Zeugniß, Friedrich Wilhelm III. von Schinkel gesagt und das hatte der große Baumeister auch unaufhörlich zu empfinden. Der neue König war anders gesinnt. Als Kronprinz hatte er mit Schinkel im nächsten persönlichen Verkehr gestanden und gemeinsam mit dem Künstler in Entwürfen geschwelgt. Als Schinkel ihm die Wohnung im Königlichen Schlosse zu Berlin einrichtete und hier jenen Gesellschaftsraum mit der majestätischen Treppe schuf, der jeden Eintretenden mit dem Gefühl festlicher Behaglichkeit erfüllt, als er für den Prinzen Charlottenhof und das Gärtnerhaus in so reizendem Einklang mit der Gartenumgebung anlegte, da hatte der hohe Herr durch seine fördernde Theilnahme fast das Recht, einen Theil dieser Phantazien

sein Eigenthum zu nennen. Aber Schinkel versenkte sich häufig in Gemeinschaft mit dem Kronprinzen auch in solche Pläne, an deren Verwirklichung nicht gedacht ward. So entstand ein großer, vollständig ausgearbeiteter Entwurf, den Schinkel in Zusammenhang mit seinem beabsichtigten architektonischen Lehrwerk publiciren wollte, der aber noch heut, nur Wenigen bekannt, in der größten Mappe des Schinkelmuseums ruht. Es ist der Plan einer fürstlichen Residenz, gedacht als ein Sitz der edelsten Bildung, eine Stätte der Wissenschaft und Kunst, gegründet auf dem Boden hoher nationaler Blüthe und verfezt in eine Landschaft südllichen Charakters; auf Felsen und Terrassen über einer großen Stadt voll modernen Lebensgewoges, an den Ufern eines schiffbaren Stroms, dessen Weg das Auge bis zum Meere verfolgt. Zu diesem Entwurf, in welchem sich Schinkel ebenso als Dichter und als Landschaftsmaler wie als Baumeister zeigt, hatte er, wie er das selbst in kurzen Aufzeichnungen bekannte, die Anregung durch einen Fürsten, der ihm Vertrauen schenkte, empfangen. „Er war“, so schildert er den Kronprinzen, „mit den höchsten Naturgaben und der edelsten Gesinnung ausgestattet, stellte mir die geistreichsten Aufgaben fast in allen Abtheilungen der Kunst, und was von mir hierin gefördert wurde, das beurtheilte er mit der geistreichsten Kritik, modificirte es noch und stellte es endgültig fest.“

Diese feine und warme Anerkennung war sachlich vollkommen gerechtfertigt. Friedrich Wilhelm IV. war in der That eine künstlerisch angelegte Natur und ohne das Schicksal, das ihn auf den Thron geführt, würde er vielleicht mit Erfolg eine Künstlerlaufbahn betreten haben.

Von zahlreichen Zeichnungen des Königs sind vor einigen Jahren photolithographische Vervielfältigungen im Auftrage der Königin Wittwe veranstaltet worden. In der Behandlung allerdings dilettantisch, aber originell und anmuthig in der Erfindung, legen sie von seiner Begabung Zeugniß ab. Manchmal waltet in ihnen eine schalkhafte Laune, die sich in kostbaren Einfällen ergeht, meistens aber sind es landschaftliche Compositionen und zwar süblichen Charakters, die wir erblicken, die Reiseeindrücke Italiens werden in ihnen lebendig. Aber es ist nicht die landschaftliche Natur allein, deren Darstellung den Fürsten anzog, sondern er läßt in ihr, ähnlich wie es Schinkel in seinen culturhistorischen Landschaften that, die Spuren des Menschlichen erblicken. Auf edel geschwungene Bergabhänge, zwischen Pinien und Cypressen, oder auf steile Vorgebirge, welche in das Meer hinauspringen, setzte er Tempel, Paläste oder ländliche Wohnungen, welche theils dem modernen Italien, theils der Welt des Alterthums angehören. Einzelne Gestalten oder größere Figurengruppen beleben die Gärten und Terrassen, alles athmet, im Sinne Schinkels, „die ganze Fülle der Cultur eines höchst ausgebildeten Volkes, welches die Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß zu ziehen.“

Friedrich Wilhelm IV. bestieg den Thron mit aufrichtiger Liebe, mit seinem Gefühl für die Kunst, mit vollem Bewußtsein von der Stellung, welche der Kunst am Herrscherthrone gebühre. Besonders war es die Architektur, welcher er die größten Aufgaben zuwenden wollte. Eine Fülle von Plänen lag seit lange bereit, und er griff dabei so weit, daß er nicht nur selbst Neues zu schaffen

unternahm, sondern daß er auch nachholen wollte, was andere Epochen vor ihm unausgeführt oder unvollendet gelassen hatten. Gleich nach seinem Regierungsantritt bewilligte er eine Million zu dem Ausbau des Berliner Schloßes, das seit dem Tode Friedrichs I. geruht hatte. Kurz darauf ersuchte er die Gattin des erkrankten Schinkel um Zustellung seiner Mappe, indem er ihn nicht besser zu ehren vermöge als dadurch, daß er seine noch unausgeführten Entwürfe in das Leben treten lasse. Noch kurz vor Schinkels Ende wurde der Auftrag zur Ausführung seiner Entwürfe für die Vorhalle des Museums erteilt. Die Neue Wache erhielt ihr Giebelrelief, für das Schauspielhaus wurden die Bildwerke auf den Treppengewängen, für die Schloßbrücke die acht Marmorgruppen bestellt. Ueber der Nicolaikirche in Potsdam stieg, unter der Leitung von Persius, die Kuppel empor, die man früher für überflüssig gehalten hatte. Eine gleiche Pietät, wie sie der König hier gegen die Ideen des großen Künstlers, der ihm persönlich nahegestanden, bewies, wurde auch den Schöpfungen der Vorzeit gegenüber an den Tag gelegt. Die Denkmäler des Mittelalters im preußischen Staate wurden hergestellt und gepflegt, ja es wurde sogar oft versucht, das zu Grunde Gegangene wieder zu ersetzen. Schon früher, noch durch Schinkel, hatte Friedrich Wilhelm IV. sich die Ruine Stolzenfels am Rhein zu einem wohnlichen Schlosse ausbauen lassen. Später ward, unter Stülers Leitung, die Stammburg Hohenzollern auf dem Gipfel des steilen Bergfegels wieder aufgebaut, und wenige Jahre nach dem Antritt der Regierung legte der König den Grundstein zum Weiterbau des Kölner Doms.

Die Art, wie Friedrich Wilhelm I. seine
kerischen Bestrebungen stellte, machte
ihm der Wunsch erfüllt, mit einer
narchen, der als eifriger Forscher
wetteifern, mit König Ludwig
kurzer Zeit wurden Gelehrte
lin berufen, von denen
lius, von Münch.
reiche Pläne auf
die einzige
Sein romantischer Sinn bildete ge-
flächen mit
Studium an der Berliner Bau-
neue Ki-
älter.
Freilich wurde er durch den Reichtum
Einbildungskraft oft in das Phantastische geführt
in seinen Domentwürfen, er ließ sich später sogar
verlocken, dem Preisausschreiben der Bayerischen Akademie,
das zur Erfindung eines neuen Baustils aufforderte, Folge
zu leisten und errang dabei den Sieg. Aber seine Anre-
gungen sind unvergessen geblieben.

So stand also eine ganze Reihe von Architekten bereit,
die Ueberlieferungen Schinkels lebendig zu erhalten. Sein
Genius freilich ließ sich nicht übertragen, aber wenn man die
meisten andern architektonischen Schulen, welche Deutsch-
land damals besaß, zum Vergleich heranzieht, so muß man,
der Zerfahrenheit und der Unsicherheit in Sachen des Ge-
schmacks gegenüber, die sonst ziemlich allgemein waren,
den Berlinern wenigstens Eins nachrühmen: sie hatten
Schule.

Die künstlerische Zucht, die hier einmal begründet war,
griff noch weiter, wirkte im Kleinen nicht minder wie im

n. Dem Kunstgewerbe jeder Art hatte Schinkel seine Aufmerksamkeit zugewendet, er hatte es durch classische Schule geordnet und erzogen, er hatte von Anfang an das Bewußtsein gehabt, daß dieses scheinbar untergeordnete vielleicht das allerwichtigste sei, wenn es auf die Erziehung des künstlerischen Sinnes anzuwendet wurde. Das ausgesetzte Streben Schinkels war bei der Bauindustrie und Handwerk benutzten die geordnete, in vielen Zweigen kunstindustriellen Bauwerken hatten Schönheit und geschmackvolle Form mehr zu sagen als Luxus und Mode. Auch in der Baukunst waren dem Publicum die künstlerische Erscheinung und der gefällige Schmuck nicht gleichgültig. Schinkels Bestrebungen hatten es dahin gebracht, daß mehr als in andern Städten, auch der Privatmann sich bei Bauunternehmungen an den künstlerisch gebildeten Fachmann wandte, statt sich bloß dem Ungeschmack und dem Schlenbrian des Maurermeisters anzuvertrauen. Die architektonische Bildung war eine durchgehende geworden. Immerhin war es der König, der zunächst die wichtigsten Impulse gab. Eine Idee zu einem großartigen Monumentalbau war es, die ihn vorzugsweise erfüllte: der Plan eines großen protestantischen Doms in Berlin, mit dem er sich schon lange vor seiner Thronbesteigung beschäftigt hatte. Bereits Schinkel war zur Bearbeitung des Entwurfs, wie der König ihn im Sinne hatte, herangezogen worden; nach Mittheilung solcher, die ihm nahe standen, hatte er nur mit Widerstreben Folge geleistet, weil das, was der König wollte, ihm das Maß zu überschreiten schien. Jetzt wurde der Plan wieder aufgenommen. Friedrich Wilhelm IV. wollte

Stier zu nennen (geb. 1799, gest. 1856), obwohl seine praktische Thätigkeit eine kaum erhebliche war. Vor allem war er Lehrer, und seine Wirksamkeit an der Bauakademie trug reiche Frucht. Wer seine nachgelassenen Schriften, die von Lübbe herausgegebenen Hesperischen Blätter, kennt und hier diesen eigenthümlichen Geist belauscht hat, während er Schilderungen von seinen Reisen entwirft oder sich in Erzählungen und in dichterischen Phantasien ergeht, erhält eine Ahnung von dem Feuer und der poetischen Eigenthümlichkeit, die auf jüngere Kräfte einen lebhaften Einfluß übte. Sein romantischer Sinn bildete gegen das classische Studium an der Berliner Bauerschule ein Gegengewicht. Freilich wurde er durch den Reichthum seiner Einbildungskraft oft in das Phantastische geführt wie in seinen Damentwürfen, er ließ sich später sogar verlocken, dem Preisaus schreiben der Bayerischen Akademie, das zur Erfindung eines neuen Baustils aufforderte, Folge zu leisten und errang dabei den Sieg. Aber seine Anregungen sind unvergessen geblieben.

So stand also eine ganze Reihe von Architekten bereit, die Ueberlieferungen Schinkels lebendig zu erhalten. Sein Genius freilich ließ sich nicht übertragen, aber wenn man die meisten andern architektonischen Schulen, welche Deutschland damals besaß, zum Vergleich heranzieht, so muß man, der Zerfahrenheit und der Unsicherheit in Sachen des Geschmacks gegenüber, die sonst ziemlich allgemein waren, den Berlinern wenigstens Eins nachrühmen: sie hatten Schule.

Die künstlerische Zucht, die hier einmal begründet war, griff noch weiter, wirkte im Kleinen nicht minder wie im

Großen. Dem Kunstgewerbe jeder Art hatte Schinkel seine Aufmerksamkeit zugewendet, er hatte es durch classische Schulung gepflegt und erzogen, er hatte von Anfang an das klare Bewußtsein gehabt, daß dieses scheinbar untergeordnete Gebiet vielleicht das allerwichtigste sei, wenn es auf Erweckung und Erziehung des künstlerischen Sinnes ankomme. Das unausgesetzte Streben Schinkels war belohnt worden. Industrie und Handwerk benutzten die gebotenen Vorbilder, in vielen Zweigen kunstindustriellen Schaffens hatten Schönheit und geschmackvolle Form mehr zu sagen als Luxus und Mode. Auch in der Baukunst waren dem Publicum die künstlerische Erscheinung und der gefällige Schmuck nicht gleichgültig. Schinkels Bestrebungen hatten es dahin gebracht, daß mehr als in andern Städten, auch der Privatmann sich bei Bauunternehmungen an den künstlerisch gebildeten Fachmann wandte, statt sich bloß dem Ungeschmack und dem Schlenbrian des Maurermeisters anzuvertrauen. Die architektonische Bildung war eine durchgehende geworden. Immerhin war es der König, der zunächst die wichtigsten Impulse gab. Eine Idee zu einem großartigen Monumentalbau war es, die ihn vorzugsweise erfüllte: der Plan eines großen protestantischen Doms in Berlin, mit dem er sich schon lange vor seiner Thronbesteigung beschäftigt hatte. Bereits Schinkel war zur Bearbeitung des Entwurfs, wie der König ihn im Sinne hatte, herangezogen worden; nach Mittheilung solcher, die ihm nahe standen, hatte er nur mit Widerstreben Folge geleistet, weil das, was der König wollte, ihm das Maß zu überschreiten schien. Jetzt wurde der Plan wieder aufgenommen. Friedrich Wilhelm IV. wollte

ein Denkmal seiner selbst und seiner Regierung gründen, das an Pracht und Bedeutung alles bis dahin in Berlin Geleistete übertreffen sollte, und seiner religiösen Gesinnung entsprechend konnte das nur ein kirchliches Bauwerk sein. Seine eigenen Ideen ließ er durch Persius zu Papier bringen, dann wurde die Ausarbeitung des Projectes Stüler übertragen, immer noch unter starker Mitwirkung des Königs selbst. Anfangs sollte eine Basilika im altchristlichen Stil mit geradem Architrav über den Säulenreihen errichtet werden, das Mittelschiff sollte eine Breite von etwa 80 Fuß — ungefähr die Dimensionen der alten Petersbasilika in Rom erreichen, die Säulen innen wie in der Vorhalle, bei einer Höhe von etwa 60 Fuß, mit denen des Ephesischen Dianentempels wetteifern und die des Museums um die Hälfte überragen. Das Innere sollte Gemälde auf Goldgrund, die Fassade Mosaiken zum Schmuck erhalten, an der Chorseite, nach dem Wasser zu, sollten zwei Thürme aufragen und an der Nordseite die Friedhofshalle mit den Bildern von Cornelius sich anlehnen, Säulengänge sollten diesen Bau mit dem Schloß wie mit dem Museum verbinden. Später trat der Entwurf einer fünfschiffigen Rundbogenbasilika mit vier Thürmen an die Stelle dieses Plans. Aber die altchristliche Basilika ist eine in constructiver und künstlerischer Durchbildung immerhin noch unentwickelte Form, und es hat für die Neuzeit etwas Widerstrebendes, sie bei den höchsten monumentalen Aufgaben gewählt zu sehen; die volle Raumschönheit der größeren Basiliken der Vorzeit wäre hier ohnehin nicht erreichbar gewesen, weil die Beschränkung des Platzes keine Querhausanlage gestattete. Nach dem Jahre

1848 wurde daher dieser Gedanke auch vollständig aufgegeben, in besserem Verständniß der Bedingungen, welche der Bauplatz mit sich brachte, arbeitete Stüler den Entwurf eines Kuppelbaues aus. Der Grundriß ist ein Quadrat mit heraustretendem Halbkreis des Chors, aber durch die Pfeiler, welche die Emporen aufnehmen und die Kuppel tragen, wird ein Achteck eingebaut, die Dreiecke, welche übrig bleiben, sind keine glückliche Form und werden durch den Unterbau der vier Giebelthürme, der in sie einspringt, noch unruhiger. Die Kuppel, die zu gewaltiger Höhe aufsteigt, ist im Wesentlichen von edlem Aufbau, aber es fehlt hier, wie bei Stüler überhaupt, eine größere Kraft in Umriß und Form. Der Maßstab, in welchem der Dom gehalten werden sollte, war überhaupt zu groß und drohte die architektonischen Meisterwerke an beiden Seiten, das Schloß und das Museum, in ihrer Wirkung zu beeinträchtigen. Und da der Plan nicht Maß hielt, kam denn auch nicht viel mehr zustande als die mächtigen, in den Fluß hinaustretenden Substructionen, die große Summen verschlungen hatten, moderne Ruinen, auf denen, nach einem bekannten Berliner Wort, das theuerste Gras wächst. Wenn der Domgedanke wieder aufgenommen wird, so kann jedenfalls nicht mehr von den Plänen aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. die Rede sein. Die Dombaucorncurrenz des Jahres 1869 hat ungleich Besseres geliefert.

Wie eine Abschlagszahlung auf den Dom wurde die Schloßcapelle erbaut, welche sich als achteckiger Kuppelbau über dem großen, von Gosander errichteten Triumphbogen an der Schloßfreiheit-Front erhebt und zum sichtba-

ren Ausdruck für den Wahlspruch des Königs geworden ist: „Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen.“ Schinkel hat bereits früher Zeichnungen für diesen Bau gemacht, seine Entwürfe wurden, als es die Ausführung galt, von Stüler und Albert Schadow umgearbeitet, namentlich vergrößert. Die Stelle hätte schon längst einer wirkungsvollen Krönung bedurft, und in der That steht diese Kuppel in einem glücklichen Verhältniß zu dem Königspalast; wenn man auch im Einzelnen bei weitem kräftigere Profile, dem Stil desselben entsprechend, wünschen könnte, so erscheint sie doch imposant und trägt auch dazu bei, der Stadt beim Anblick von fern eine charakteristische Physiognomie zu verleihen. Auch das Innere ist ein groß und edel angelegter Raum, nur erscheint es bunt und unruhig gerade durch das was ihm zur Zierde dienen sollte, durch die Wandbilder. Sie waren im sichtlichsten Wettstreit mit der Allerheiligencapelle in der Münchener Residenz entstanden. Aber gerade hier wäre zu lernen gewesen, wie auch bei dem kostbarsten Material, bei Gold und Farbenpracht die höchste Ruhe zu erreichen ist. Das ist freilich nicht möglich, wenn verschiedene Künstler erfindend wie ausführend thätig sind, von denen sich keiner um den andern kümmert, wenn die Grundbedingungen monumentaler Malerei nicht verstanden werden, wie es bei diesem Experiment zutraf, wenn das Bild, das sich an die Architektur lehnt, sich nicht deren Ansprüchen fügt, sondern wie ein selbständiges Staffeleibild auftritt.

Nur das große Treppenhaus Gosander's trennt die Capelle von dem weißen Saal, dem umfangreichsten Festraum des Schlosses, dessen Ausbau früher unterblieben

war und nun unter Friedrich Wilhelm IV. durch dieselben Architekten wieder aufgenommen wurde. Der traditionelle Name des Saals brachte es mit sich, daß Weiß als Grundton festgehalten wurde. Daß hier die decorativen Formen über die Grenzen antiker Ornamentik hinaus in das Barocke schweifen, darf man nicht tabeln, es ist durch den Anschluß an den älteren Bau bedingt und die Formen entsprechen den gegebenen großartigen Verhältnissen.

Der Brand des Opernhauses im Jahre 1843 bot gleichfalls Veranlassung zu einem Werk, bei welchem der Künstler zur Rücksicht gegen eine ältere Schöpfung genöthigt war, und Langhans, in dessen schon damals bewährte Hand der Neubau gelegt wurde, verfuhr mit einer Mäßigung, die anerkannt werden muß. Die alte Abgeschlossenheit der Logen mußte einer freieren Anordnung weichen, die Verengerung des ehemals elliptischen Raumes nach der Bühne zu wurde mit Recht aufgegeben, dies und in Zusammenhang damit die Treppenanlage machten es nöthig, daß jede Langseite einen stärkeren Vorsprung in der Mitte erhielt. Dennoch blieb im Wesentlichen der Charakter von Knobelsdorff's Bau pietätvoll gewahrt, recht im Gegensatz zu der großen Verunstaltung, welche dem Gebäude in den letzten Jahren durch einen Anbau an seiner Rückseite zutheil wurde. Das Innere, wenn auch noch so glänzende Theater in jüngerer Zeit entstanden sind, ist in den Verhältnissen wie in dem Schmuck so wohlthuend stattlich, so fein abgewogen, so prächtig, daß es noch immer neben dem Besten seiner Art besteht. Auch hier lag es in dem Gegebenen, daß Langhans sich bei der Decoration nicht völlig innerhalb der Grenzen classi-

scher Strenge hielt, doch blieb er immer noch von Ausschweifungen frei, man hätte ihm sogar eher etwas mehr Rococolaunen und kederen Uebermuth verziehen.

Ebenfalls im Jahre 1843 wurde der Grundstein des Neuen Museums gelegt, jedenfalls der bedeutendsten architektonischen Leistung, welche Berlin der Regierung Friedrich Wilhelms IV. verdankt. Des Königs ganz besondere Vorliebe, ja sogar seine eigenen Ideen waren bei dieser Schöpfung bestimmend, sie lag dem kunstliebenden Monarchen fast ebenso wie der Dombau am Herzen, dem sie auch durch die räumliche Lage gewissermaßen die Hand reicht. Nur hatte sie ein günstigeres Schicksal, obgleich ihre gänzliche Vollendung auch nicht mehr bei Lebzeiten des Königs erfolgte. Das Neue Museum war indessen nur als Theil einer größeren Anlage gedacht. Auf der Spitze der Schloßinsel, deren Grund und Boden mit den größten Kosten erworben worden, sollte ein ganzes der Kunst geweihtes Forum entstehen. Säulengänge sollten es von dem lebhaften Treiben der großen Verkehrsstraßen in der Nähe scheiden, und drei von verschiedenen Gebäuden umschlossene Höfe bilden. Eine Aula auf hohem Unterbau sollte aus dem vordersten Hofe aufsteigen und die ganze architektonische Gruppe beherrschen.

Das Neue Museum hatte die Bestimmung, jene Kunstsammlungen in sich zu vereinigen, welche in dem Schinkelschen Museum keinen Raum gefunden hatten und bis dahin in verschiedenen königlichen Schlössern zerstreut waren. Dabei erwachte der Gedanke mit Schinkel's Bau zu wett-eifern, ja ihn zu überbieten, und die höchste Pracht der Ausstattung, das edelste Material, die großartigsten Raum-

verhältnisse sollten das bewirken. In Stüler's Hand war der Bau gelegt, aber bis in das Einzelne beanspruchte Friedrich Wilhelm IV. auch einen künstlerischen Antheil an dem Werke, das in allen Theilen den Einfluß des königlichen Willens und Geschmacks verkündigt.

Das Neue Museum hat sich von Anfang an der größten Gunst von Seiten des Publicums erfreut, und gewiß nicht ohne Grund, denn in diesen Räumen ist so vieles was das Auge reizt. Schon bald nach Beginn des Baues sprach aber wiederholt die Kritik ihr ernstes Bedenken aus, und das ist ebenfalls erklärlich. Vielfach kommt zu dem Glanze eine glückliche Anlage der Säle, die sie für ihren Zweck geeignet macht, eine gute Beleuchtung hinzu, aber diese Vorzüge sind nicht allgemein und die wahre Bestimmung des Gebäudes mußte nur zu oft gegen gewisse prunkende Effekte und Spielereien zurückstehen. Die Gründer des Neuen Museums schienen von der Vorstellung auszugehen, daß die edle Schlichtheit des Schinkelschen Museums zu einfach und zu gleichförmig sei. Es wurde der Versuch eines lebhafteren Wechsels, einer mehr individuellen Ausstattung der einzelnen Abtheilungen gemacht. Man stellte das Programm auf, die einzelnen Räume sollten nicht nur dazu dienen, die Kunstwerke aufzunehmen, sondern sie sollten vielmehr mit den aufgestellten Gegenständen in möglichstem Einklang stehen, sie sollten in ihrer Decoration jedesmal ein Bild von der Epoche, von den localen und culturgeschichtlichen Verhältnissen geben, denen die künstlerischen Schöpfungen entstammen. Ein solches Princip läßt sich in der That rechtfertigen, wenn es auch schwer sein dürfte, damit einheitliche ästhetische Wir-

lung zu erreichen. Am ehesten ist es bei culturhistorischen Sammlungen durchführbar wie im bayrischen Nationalmuseum in München, wo jede Zeit nicht nur in den Werken der Plastik und Malerei, sondern auch in den Originalplafonds, in Thürumrahmungen, Wandbekleidungen, Möbeln und Geräthen aller Art lebendig wird, und jeder Raum ein charakteristisches Gepräge gewinnt. Aber auch hier war das nicht ohne Willkürlichkeiten, Ueberfüllung, Vernachlässigung andrer wichtiger Rücksichten in der Aufstellung möglich, denen erst die neuesten Abänderungen gerecht werden konnten.

Im Neuen Museum zu Berlin hatte man zu einer solchen Consequenz zunächst nicht das Material wie dort, man dachte auch nicht daran, das Princip in aller Strenge anzuwenden, sondern begnügte sich damit, gewissermaßen mit ihm zu spielen.

Am entschiedensten kommt es bei der Anlage des Aegyptischen Museums zur Geltung. Der Säulenhof, welcher hier den Eintretenden empfängt, ist in der That von überraschender Wirkung, er giebt wirklich im verkleinerten Maßstabe von den Vorhöfen altägyptischer Tempel ein Bild. Die Form der Säulen, ihre Farben und die figürlichen Darstellungen die sie bedecken, die Inschriften in Hieroglyphen, die Originalstatuen von Königen, welche sich am Ausgang erheben, die düstere Halle, die vom Vorhofe in das Innere führt, die kleinen in halber Dämmerung liegenden Zellen, welche sich anlehnen, die Kunstwerke welche die Räume füllen, versetzen die Phantasie lebhaft in jene Welt der Vorzeit zurück, und nur Eins ist in dieser Rechtheit des ganzen Eindrucks störend, die

landschaftlichen Ansichten, mit denen die Wände des Hofes geschmückt sind. Mögen sie an und für sich vortrefflich gemalt sein, so sind sie doch, als Erzeugnisse einer ganz modernen Kunstgattung, hier nicht am Plage und beeinträchtigen die Harmonie. Die Ausstattung der übrigen Räume in dem Aegyptischen Museum hat etwas Halbes und Schwankendes, in der Anlage verleugnen sie ihr modernes Wesen nicht, und damit stimmt es wenig, wenn hier die sogenannten protodorischen Säulen aus den Felsengräbern von Benihasan als die durchgehende Säulenordnung eines langen Saals wiederholt, wenn die Wände oder die Decken über und über mit gemalten Nachbildungen altägyptischer Darstellungen bedeckt sind. Ein künstlerischer Eindruck wird dadurch nicht erreicht, für das Publicum kann das nicht berechnet sein, es wirkt den zahlreichen und ausgezeichneten Originalen gegenüber nur verwirrend, und wo es auf Studien der ägyptischen Geschichte und bildenden Kunst ankommt, da wird der Gelehrte stets die Publicationen in der französischen Description de l'Égypte und in dem Prachtwerk von Lepsius, nicht aber die Wände des Berliner Museums zu Rathe ziehen.

In den übrigen Sammlungen wurde bei einem kleinen Raum der Kunstammer, welcher kirchliche Alterthümer enthält, der Versuch gemacht, ihn in seiner ganzen Erscheinung mit dem Inhalt in Einklang zu setzen, indem man ihn wie eine spätgothische Capelle mit Sternengewölbe behandelte. Sonst hält die Architektur im wesentlichen den antikisirenden Charakter fest, namentlich die Säle und Zimmer des Hauptstockwerks, welche die Gypsabgussammlung enthalten, verbinden damit häufig eine elegante und

geschmackvolle Ausbildung der Eisenconstructions, auf denen das flache Toppengewölbe ruht, das Ornament ist oft durch schöne Behandlung im griechischen Geist bewundernswerth, den meist kräftigen Farben der Wände entsprechen die schönen Fußböden in Thonmosaik. Aber wenn auch an und für sich fein und 'gefällig, so wirken diese Elemente der Decoration hier doch zu einem Eindruck zusammen, dem die ächte Ruhe und die Würde fehlt, der eher für elegante Cafehäuser und Vergnügungsorte als für das ernste Heiligthum älterer Kunst geeignet scheint. Das, was Schinkel bei seinem Museum in schönster Weise vermocht hatte, die Räume edel zu halten, aber sie dennoch in Eindruck und Ausschmückung den aufgestellten Werken unterzuordnen, wäre hier doppelt geboten gewesen, wo statt der Marmor-Originalen bescheidene Gypsabgüsse stehen. Es ist nicht zweifelhaft, welche Beziehung das Wort Overbeck's in der Einleitung seines „Pompeji“ hat, das über die Museen neuester Art handelt, die „anstatt würdig ruhige Aufbewahrungsorte alter Kunstschätze zu sein, ihren Zweck soweit vergessen, daß sie mit ihrer modernen Herrlichkeit nur für sich da zu sein scheinen, daß sie mit ihrer glatten und glänzenden Ausschmückung von heut und gestern den Preis gewinnen zu wollen scheinen über die armen, von den Wogen der Jahrhunderte zerklüfteten Reste des Alterthums. Dies Alles zusammen stört und verleidet den Genuß des Liebhabers, oder, wo es ihn nicht stören und verleiden kann, da erschwert es ihn wenigstens in der Art, daß schon eine gewisse Willensstärke dazu gehört, um die Freude rein und voll zu empfinden,

um das Interesse kräftig zu bewahren, um die Wißbegierde ausreichend zu befriedigen.“

Ein Hauptfehler ist derjenige, daß die Mehrzahl der Gypsabgüßsäle mit Wandmalereien ausgestattet worden. Offenbar bot hier München das Vorbild, aber in der Glyptothek wurden die Frescobilder von Cornelius nicht in denselben Sälen wie die Bildwerke angebracht, sie nahmen Räume für sich ein, und dem Auge war die Möglichkeit geboten, sich ebenso vor den Werken des Alterthums wie vor denen der Neuzeit zu sammeln. Im Neuen Museum müssen wir manchmal noch froh sein, daß viele der figürlichen Darstellungen zu wenig künstlerische Bedeutung haben um lange den Blick zu fesseln, und nichts ist uns so bedenklich wie die landschaftlichen Ansichten im griechischen Saal, unter denen vieles Vorzügliches ist, weil dies nur um so mehr die Aufmerksamkeit der Beschauer an sich zieht, und zwar in einem Raum, der die verstümmelten Giebelgruppen und Reliefs vom Parthenon bewahrt, das Schönste, was wir von griechischer Sculptur besitzen, aber zugleich auch dasjenige, was am meisten ruhige Sammlung und, seines Zustandes wegen, Ueberwindung von Seiten des Publikums verlangt. Ebenso geht in dem Saale nordischer Alterthümer im untern Stock das Publikum völlig theilnamlos an den unansehnlichen Urnen und Geräthschaften vorüber, es blickt hier nur auf die Wandbilder aus der nordischen Sage, in welchen der dilettantische Geist, der diese Kunstanstalt entstehen ließ, gewissermaßen mit verbindlichen Redensarten um Verzeihung bittet, daß man so armseliges Gerümpel überhaupt vorzuführen wage.

Im Texte des Prachtwerks, welches Stüler über das Neue Museum herausgegeben, wird hinsichtlich der Gypsabgußsammlung möglichst chronologische Anordnung in Aussicht gestellt. Dennoch wurden im ersten Saal die Aegineten hinter den Parthenon-Sculpturen aufgestellt, und im anstoßenden Cabinet folgte unmittelbar ein so spätes Werk wie der Laokoon, während sich dann das Griechische und das Römische, das Frühe und das Späte bunt vermengten. Und doch wäre es nicht schwer gewesen, namentlich bei einem ganz neu zu schaffenden Local, die Folge der Räume so zu ordnen, daß sich eine passende historische Sonderung und Zusammengruppirung von selbst ergab. Es mußte selbstverständlich scheinen, dem Saal des Phidias einen früh-griechischen Saal vorangehen zu lassen, die Werke aus der Zeit des Skopas und Praxiteles, des Lysippos und seiner unmittelbaren Nachfolger, auch wenn sie nur in späteren Copien vorhanden, wieder zusammenzuhalten, dann die pergamenische und die rhodische Schule, die unzweifelhaft römischen Arbeiten anzureihen und an passender Stelle vielleicht kleinere Gemächer für ganz ruhige Aufstellung besonders hervorragender Werke einzufügen, was im Neuen Museum nur einmal und zwar, hinsichtlich der Stelle wie Beleuchtung, mit gleich wenig Glück versucht worden. Diese angeblich historische Aufstellung konnte so nur ausfallen, weil hier der Dilettantismus, ohne Rücksicht auf die Wissenschaft, in harmlosem Selbstgefühl waltete und nur noch eine schlechtere Anordnung als die damals gewählte, läßt sich denken, nämlich diejenige nach Species, welche jetzt theilweise an ihre

Stelle getreten ist und die Principlosigkeit durch die Principienreiterei übertrumpft hat.

Bei dem Bau des Neuen Museums, das ist immer wieder zu betonen, stand nicht die Rücksicht auf die Sammlungen obenan, sondern waren die architektonischen Effekte Selbstzweck. Die beiden Kuppelsäle sind gewiß an und für sich stattlich und schön, aber sie bleiben wegen des kellerartigen Halbbunkels für ihren Zweck verfehlt. Im erwähnten Text beruft sich Stüler darauf, namentlich die ungünstige Zahl von Geschossen habe nicht überall die gute Beleuchtung in wünschenswerthem Maße erreichen lassen. Man kann nicht sagen, daß dies hier zutreffe, denn gerade daß noch ein oberes Stockwerk vorhanden ist, hätte den Architekten veranlassen sollen, beide Räume, die an der Front liegen auch nach dorthin zu öffnen, statt sie durch zwei Stockwerke zu führen und ihnen Oberlicht zu geben. Der Raum, der oben verloren geht, käme namentlich der Kunstkammer sehr zu statten, eine ansprechende Verbindung der oberen Räume wäre anstatt der jetzigen Beeinträchtigung ihres organischen Zusammenhangs ebenfalls zu wünschen. Eigentlich sind nur die Säle der ethnographischen Sammlung und die in der That sehr hübschen, behaglichen und ausreichenden des Kupferstichcabinetts vollkommen glücklich. Die Kunstkammer leidet, wie gesagt, an Ueberfülle, auch hätte das ungünstige Doppellicht vermieden werden müssen, das übrigens auch in zwei Sälen des Erdgeschosses vorkommt. Hier hat es freilich einen ganz besonderen Grund, in der Anlage eines Säulenganges vor den Fenstern, der auch aus keinen „widerstrebenden Bedingungen“, sondern nur aus

decorativem Prunk auf Kosten der Sache entstanden. Der Berliner sagt bekanntlich, dieser Säulengang solle dem ägyptischen Museum auch die nöthige ägyptische Finsterniß verschaffen.

Der größte Mißgriff, den die Prunkfucht begangen, ist der an und für sich sehr elegante Ueberbau über die Straße, welcher das Neue Museum mit dem Schinkel'schen verbindet. Die beiden Museen zu einer großartigen Raumfolge zu vereinigen, durch das zweite noch das erste zu überbieten, das war der leitende Gedanke und die gewünschte Wirkung wird allerdings auf ein gewisses Publicum, doch nicht auf das beste, ausgeübt. Wohlthruender wäre es, wenn man zwei so grundverschiedene architektonische Organismen wie den Schinkel'schen und den Stüler'schen Bau nicht so fest zusammengeschraubt hätte. Die nahe Verbindung aller Kunstsammlungen hat vielfach ihr Bequemes. Es ist angenehm, von den Gemälden schnell zu den Kupferstichen, von den plastischen Originalen zu den Gypsabgüssen wandern zu können. Aber auf diesen Vortheil war zu verzichten, da er größere Nachtheile mit sich brachte. Zwei Museen in nahegelegenen aber gesonderten Gebäuden wäre das Richtige gewesen. Schon daß das Neue Museum dem Aelteren gar zu sehr auf den Leib rückt, bringt Ungünstiges mit sich, die Gebäude werfen sich gegenseitig Reflere zu, und in dem Stüler'schen Prachtbau ergeben sich durch die Wahl gerade dieses Bauplatzes allerlei schiefe Winkel die mühsam zu überwinden waren und doch nicht ganz verdeckt worden sind. Vor allem aber schneidet der Verbindungsbau gewaltfam in das Schinkel'sche Museum, er raubt ihm sein schönes

Nordlicht an einer Stelle ganz, und beeinträchtigt es rechts und links durch Schlagschatten und Reflexe, er würdigt Räume, die bisher in sich ruhig, geschlossen, majestätisch dalagen, zu bloßen Vorfluren des Neuen Museums herab. Der Hauptsaal der Antikengalerie hat seine Einheit und seine Wirkung unwiederbringlich verloren, der Gemäldegalerie ist so schnöde mitgespielt worden, daß noch weitergehende Aenderungen in der Beleuchtung unumgänglich geworden sind.

Dieses Bestreben, durch große Prachträume zu imponiren war dabei nicht einmal der Mittel sicher, die es anwendete, und erreichte nicht entfernt das, was es wollte, zum Beispiel gerade da nicht, wo es den höchsten Trumpf auspielte. Das Treppenhaus sollte zum Hauptraum des Ganzen werden; schon das war ein Fehler, denn ein imposanter Treppenraum hat nur dann einen Sinn, wenn er unmittelbar in Räume mündet, die ihm entsprechen, die nach ihm noch eine Steigerung bilden. Wie hatte die Renaissance, wie selbst das Rococo, das in seinen Palästen oft in Größe und Pracht der Treppen das Aeußerste leistet, diesen Grundsatz zu wahren gewußt! Das Treppenhaus des Berliner Museums war offenbar in dem Bestreben entstanden, mit dem Gärtner'schen Treppenhaufe in der Münchener Bibliothek zu wetteifern, das auch schon, im Verhältniß zu den übrigen Räumen, etwas das Maß überschreitet. Aber wie weit übertrifft dieses, was die Einordnung in den Grundriß, die Monumentalität des Eindrucks, die Beleuchtung anbelangt, den Stüler'schen Bau. Hier wird der Eintretende schon sogleich durch den Mangel an Verhältniß zwischen den bescheidenen

Dimensionen des Vorsaals und dem übertrieben hohen Stiegenhause unangenehm überrascht. Während er emporsteigt, scheint ihm das Licht gerade in die Augen, so daß er keinen ungestörten Eindruck des Raumes empfangen kann. Oben aber endigt die breite Treppe, ohne im Hauptgeschoß ein rechtes Ziel zu finden. Die Thür, welche sich als Hauptthür darstellt, liegt nicht dem Aufsteigenden gegenüber, sondern gerade in seinem Rücken. Da, wo die Doppeltreppe zum obersten Stockwerk sich vereinigt, steht jene Nachbildung des Pandroseions zu Athen, die Karyatidenhalle, die hier ganz unvermittelt, aus dem Zusammenhang gerissen, schlecht beleuchtet, unpassend und folglich auch unwürdig verwendet ist. Für den Hauptschmuck der Wände, die großen Kaulbach'schen Gemälde, fehlt jeder angemessene Standpunkt, der sich nur durch Anlage von Seitengalerien hätte gewinnen lassen. Allen Einzelgliedern fehlt Kraft und Größe. Die Wiederholung der Deckenconstruction, welche Schinkel für den Festsaal des Königspalastes in Athen erfunden, war eine mißverständene und zwar um so mehr, weil sie von der — an anderer Stelle so aus dem Auge gesetzten — Pietät gegen den Meister eingegeben war. Das Entlehnte ist aus dem Zusammenhang, in dem es schön war, gerissen, diese Construction steht zu dem sonstigen Aufbau des Raumes in keiner Beziehung, während es in jenem Entwurfe Schinkel's reizvoll und originell war, wie sie sich schon vorher ankündigte und folgerichtig entwickelte.

Die Wirkung des Aeußeren, bei welcher übrigens zu berücksichtigen ist, daß wir hier nur das Glied einer Baugruppe, nicht eine völlig selbständige Schöpfung vor

uns haben, bleibt hinter dem Inneren zurück. Mag das Neue Museum an Höhe über das Alte emporragen, es erreicht dasselbe doch nicht an Macht des Eindrucks. Welch ein Unterschied in der Handhabung antiker Formen dort und hier! Schinkel erschuf eine mit wunderbarer Genialität concipirte, gerade durch die Einfachheit des Grundgedankens großartige Front, dem Stüler'schen Bau dagegen sieht man das mühsam Combinirte an. Alle Einzelformen wenn auch correct und sauber, wirken doch trocken und eintönig durch den Mangel an Kraft und Fülle, an energischem Wechsel von Licht und Schatten. Das Gebäude sieht nicht wie ein Palast der Kunst, sondern im günstigsten Falle etwa wie ein anständiges Schulhaus aus, und die Art, wie hier die Formsprache des Alterthums behandelt ward, stimmt ja auch ziemlich mit der Weise überein, in welcher oft die moderne Schulweisheit den Geist der classischen Literatur tractirt. Ebenjowenig wie die künstlerische Erscheinung entspricht aber auch die Ausführung den Anforderungen, welche man an ein Monumentalgebäude ersten Ranges zu stellen hat. Es fehlt die Solidität im höchsten Sinne. Obwohl mit kostbarem Material Prunk getrieben wird, innen Vergoldungen, Mosaiken und Farben strahlen, Marmor-Monolithe zu Säulen und Treppenstufen, verwendet sind, herrscht außen der Puß, wo man einen edlen Baustoff, der sich selbstbewußt zeigt, erwarten durfte, und an den Bildwerken der Giebelfelder nimmt Zink die Maske des Sandsteins an.

So legt das Neue Museum, trotz aller ornamentalen Feinheiten, trotz zahlreicher Einzelheiten, die schön und geistreich sind, kein günstiges Zeugniß für die damalige

Architektur von Berlin ab. Wir haben gesehen, welche Vorzüge der Baumeister besaß, der es schuf, und doch konnten sie bei einer solchen Aufgabe nicht genügen, um die Nachtheile aufzuwiegen, die aus den Schranken seiner künstlerischen Kraft entsprangen. Bei Gelegenheit der Börse in Frankfurt a. M. wurde demselben Künstler vorgeworfen, er habe es jedem recht machen wollen, dabei aber könne am wenigsten etwas Ursprüngliches herauskommen. Und bei dem Neuen Museum wollte es Stüler vor Allem auch dem königlichen Bauherrn recht machen. Diese Zügfamkeit gegen die Phantasien und Einfälle des Monarchen ging nicht aus Servilität hervor, sondern war in einer nahen persönlichen Beziehung zu ihm, in einer warmen Verehrung des kunstliebenden Herrschers begründet; aber einem solchen gegenüber hätte eben eine feste, unerschütterliche Kraft stehen müssen, wie Friedrich dem Großen gegenüber Knobelsdorff, um das Recht des schaffenden Künstlers nachdrücklich zu wahren, streng zwischen seinem Beruf und dem des Bauherrn die Grenze zu ziehen. Hier aber drang das dilettantische Element in die Baukunst ein, sie sank oft zur Spielerei herab und entfaltete gefällsüchtigen Glanz statt charaktervoller Größe. Bedenklich war das aber vor Allem um der Folgen willen, die sich daraus ergaben, es war nicht nur eine große architektonische Aufgabe vielfach in verfehlter Art gelöst, sondern was hier dem Publicum gegenüberstand, bestechend, schimmernd, der Menge schmeichelnd, übte eine corrumpirende Wirkung auf den allgemeinen Geschmack, die schwer zu überwinden ist.

Dabei ist durch diese Schöpfung dem folgenden Zeitraum, der eigentlich schon über die damaligen Zustände

hinausgewachsen, ein Vermächtniß hinterlassen worden, durch welches ein neues Geschlecht noch einmal mehr, als zu wünschen wäre, mit der Kunstrichtung unter Friedrich Wilhelm IV. in Beziehung gesetzt wird. Es ist der Bau der Nationalgalerie nach Stüler's Entwurf, wie sie jetzt in der Nähe des Neuen Museums ihrer Vollendung entgegengeht. Als die Errichtung eines solchen Gebäudes in's Auge gefaßt wurde, ward beschlossen, für sie ein Hauptmotiv von Stülers früherem Project für Bebauung dieses ganzen Platzes herauszugreifen. Die Nationalgalerie wurde dazu bestimmt an Stelle der früher in Aussicht genommenen tempelförmigen Aula zu treten, die das Hauptglied der Anlage sein sollte. Lediglich decorative Rücksichten waren also bei diesem Bau maßgebend. Sie wiesen ihm, damit es sich von gewissen Gesichtspunkten her als Glied einer reichen architektonischen Gruppe darstelle, seinen Platz an, der es mit sich bringt, daß die Hauptfront des Neuen Museums zur Hälfte ihr reines Licht verliert, statt an einem freien Plage nur in einer mäßig breiten Straße liegt. Die decorativen Rücksichten bestimmen ebenso die Form des Gebäudes. Man wünschte auf diesem Plage einen Tempel auf stattlichem Unterbau, und so zwängte man die Nationalgalerie in das Tempelschema ein, das für eine Anlage von dieser Bestimmung ebensowenig günstig wie charakteristisch ist. Man verfiel in den Fehler, den Schinkels schöpferischer Museumsbau durch seine bloße Existenz hätte unmöglich machen sollen. Die gewählte Form eines Pseudoperipteros — nur vorn eine offene Halle, sonst Dreiviertelsäulen an der Wand — ist an und für sich keine glückliche und wirkt um so weniger

befriedigend als nicht immer jedem Intercolumnium ein Fenster entspricht. Die Höhe der Fenster steht ferner in keinem Verhältniß zu den Säulen, und die Ornamentfelder in schwächlichem Relief über ihnen füllen die Leere nicht hinreichend aus. Hinter diesen und hinter dem Gebälk der Säulen versteckt sich noch ein Obergeschloß, welches sein Licht von der Decke empfängt. Der offene Porticus an der schmalen Hauptfront und die zu ihr führende imposante Freitreppe werden sich natürlich prachtvoll ausnehmen, aber auch diese Treppe ist nur eine zwecklose Decoration, der wahre Eingang birgt sich hinter und unter ihr und diesem entspricht dann im Innern eine zweite großartige Haupttreppe, die etwa den vierten Theil des ganzen Gebäudes einnimmt. Zwei Treppen, von denen eine in dieser Weise auf die andere folgt, widersprechen den einfachsten Begriffen organischer Raumbildung, Schemel, als er die Haupttreppe seines Museums nach außen verlegte, hätte sich wohl davor, ihre Wirkung in dieser Weise zu verderben. Auch sonst leidet die Raumentwicklung durch diese Einzwängen in ein gegebenes Schema. Im unteren Geschloß folgt auf das Treppenhaus ein den ganzen Bau quer durchschneidender Corridor — eine jähe, zwecklose Unterbrechung des räumlichen Zusammenhangs. Weil im Hauptstockwerk sich ein achteckiger Empfangsraum mit Kuppellicht an die Treppe anschließt, kann im obersten Geschloß der Eingang in die Bildersäle nach einem so mächtigen Aufgang nur durch zwei schräg stehende Corridore über den Nischen dieses Achtecks vermittelt werden. Dergleichen übersteigt selbst die gedankenlose Raumentwicklung mancher Prachtgebäude im modernen München.

In ihrer Ausführung ist die Nationalgalerie höchst erfreulich, mit Befriedigung sieht man die Solidität des Aufbaus, die Herstellung des Außern durchweg in Sandstein, was einen sehr glücklichen Gegensatz zu der überputzten Fagade des Neuen Museums bildet. Mit Berücksichtigung der dankenswerthen Untersuchungen des berühmten Malers Magnus wird ein großes Studium auf die Herstellung der möglichst günstigen Beleuchtung bei Oberlicht wie bei Seitenlicht gewendet. Aber es ist und bleibt zu bedauern, daß soviel Kosten, soviel Kraft und Fleiß nicht einem Bau gewidmet werden konnten, den ein größerer künstlerischer Gedanke befeelt.

Von öffentlichen Gebäuden profanen Charakters dankt Berlin der Regierungszeit Friedrich Wilhelms IV. außer dem Neuen Museum nur noch die Thierarzneischule von Hesse, einen ansprechenden Bau in hergebrachten classischen Formen, wie man sie jetzt in Berlin gewohnt war, doch ohne sonderliche Eigenthümlichkeit. Ein weit größeres Interesse als früher wandte sich aber dem Kirchenbau zu, der bis dahin in Berlin zurückgeblieben war: An allen solchen Unternehmungen nahm der König lebhaft Antheil. Er ließ überall seine Ansicht und seinen Geschmack in die Waage fallen, wo Kirchen auf Staatskosten oder mit Staatsunterstützung gebaut wurden. Durch den Besuch Italiens hatte er eine besondere Vorliebe für die Form der altchristlichen Basilika gewonnen, er fand dagere sie, mehr als die späteren Stilformen des mittelalterlichen Kirchenbaus, für den protestantischen Cultus geeignet und suchte sie in die Heimath zu verpflanzen. Wie bei den ersten Projecten zu dem Dom wünschte er auch bei

kleineren Kirchen ihre Anwendung. Seine Lieblings-schöpfung war die Friedenskirche bei Potsdam. Der edle erfindungsreiche Geschmack von Perſius, von welchem der Entwurf ſtammt, verſtand es ebenſowohl ein trotz der Marmorſäulen ſchlichtes Gotteshaus von glücklichen Verhältniſſen zu ſchaffen, als auch den Bau mit ſeiner landschaftlichen Umgebung in ſchönſten Einſlang zu ſetzen. Reizvoll liegt er inmitten der Gartenanlagen da, die an den Park von Sansſouci ſtoßen, aus grünen Baumgruppen hebt er ſich heraus, Chor und Langhaus ſpiegeln ſich in der ruhigen Fläche eines Weiherſ. Mit den Nebenanlagen, dem leichten Glockenthurm, der ſich geſondert erhebt, dem Säulenträum, zu deſſen Schmuck die Plaſtit ihre Meiſterwerke — Rauch's Moſesgruppe und die Pietas von Rietschel — beigeſteuert hat, den Bogengängen längs des Waſſers, dem zweiten ſpäter von Heſſe hinzugefügten Hofe mit Hallen, Wohngebäuden und geſchmackvollem Eingangsthore, bildet die Friedenskirche eine reiche, in ſich mannigfache Gruppe, die ſich von den verſchiedenſten Seiten her in bewundernswerther Anmuth zuſammenschließt und ſo nahe am königlichen Park und an den glanzvollen Rococopaläſten eine Stimmung hervorruft, die ihrem Namen entſpricht. Eine im Charakter verwandte Anlage iſt die Kirche zu Sacrow, die ſich mit Glockenthurm- und Säulenhallen an weiten ruhigen Waſſerflächen erhebt, ebenfalls von Perſius.

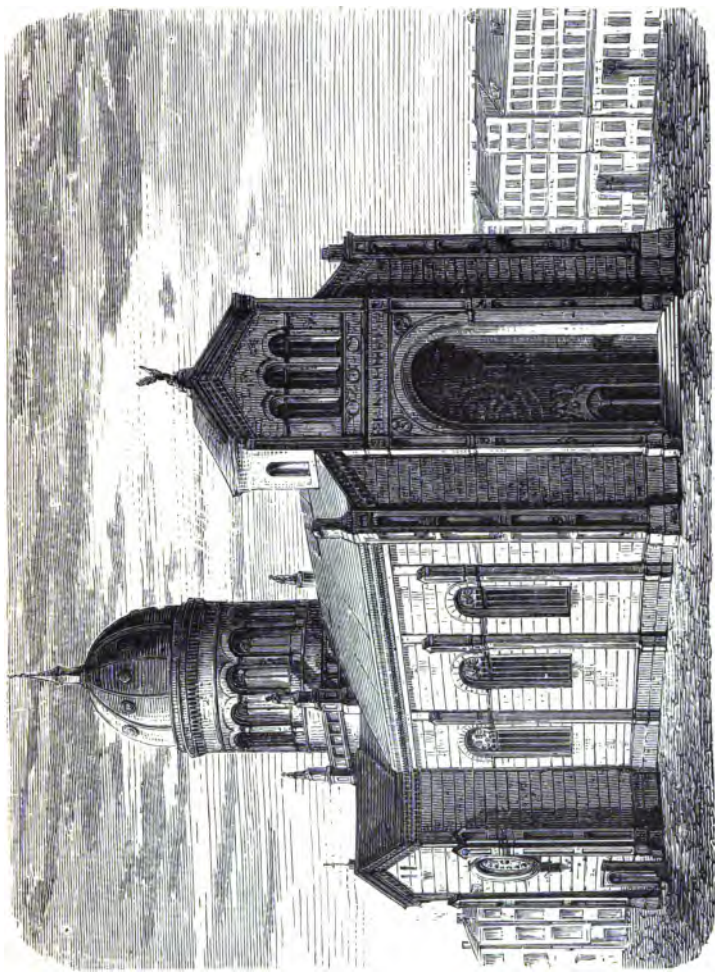
Bei den neuen Kirchen, die in Berlin ſelbſt entſtanden, vermochten die Architekten den Ideen des Königs, für das evangeliſche Gotteshaus die richtige Form zu finden, um ſo mehr die Hand zu bieten, als ſie unterdeß mit den

Bestrebungen anderer deutschen Richtungen, die mittelalterliche Baukunst zu stützen und wieder in Aufnahme zu bringen, in Berührung gekommen waren. Sie empfanden, daß es für den christlichen Kirchenbau eine Nothwendigkeit sei, den Anschluß an die Tradition zu gewinnen, aber sie waren zu sehr im Sinne Schinkel's gebildet, um etwa die mittelalterlichen Muster so zu copiren, wie sie waren. Seiner Auffassung zufolge galt es ihnen als Gesetz, zu fragen, was die Vergangenheit für diese Zwecke ermittelt habe, aber zugleich die Modificationen in das Auge zu fassen, welche die Bedingungen der Gegenwart mit sich bringen. Um dies mit rechter Frucht thun zu können, wäre freilich ein innigeres Verhältniß zu der Kunst des Mittelalters nöthig gewesen, hätten sie zu deren Wesen und deren Formen so stehen müssen, wie Schinkel zum griechischen Alterthum stand. Schon ihre Ausbildung hinderte sie aber daran; das Studium der mittelalterlichen Baukunst wurde auf der Berliner Bauakademie nicht in demselben Maße wie die classische Architektur gepflegt, und diese Lücken ließen sich später, trotz eigener Beschäftigung mit jenen künstlerischen Epochen, trotz des Anschauens und Studirens auf Reisen, nicht hinreichend ausfüllen. Aber schon als Versuche waren jene Leistungen von Werth. Das Streben, nach dem Vorgang des großen Meisters das Wesentliche und allgemein Gültige eines Baustils der Vergangenheit von dem Unwesentlichen und zeitlich Bedingten zu sondern, hat an und für sich Bedeutung, ja hat gerade auf dem Felde des Kirchenbaus wohl noch eine weitere Zukunft. Noch in anderer Beziehung bewährten sich die Architekten jenes Zeitraums als die Nachfolger

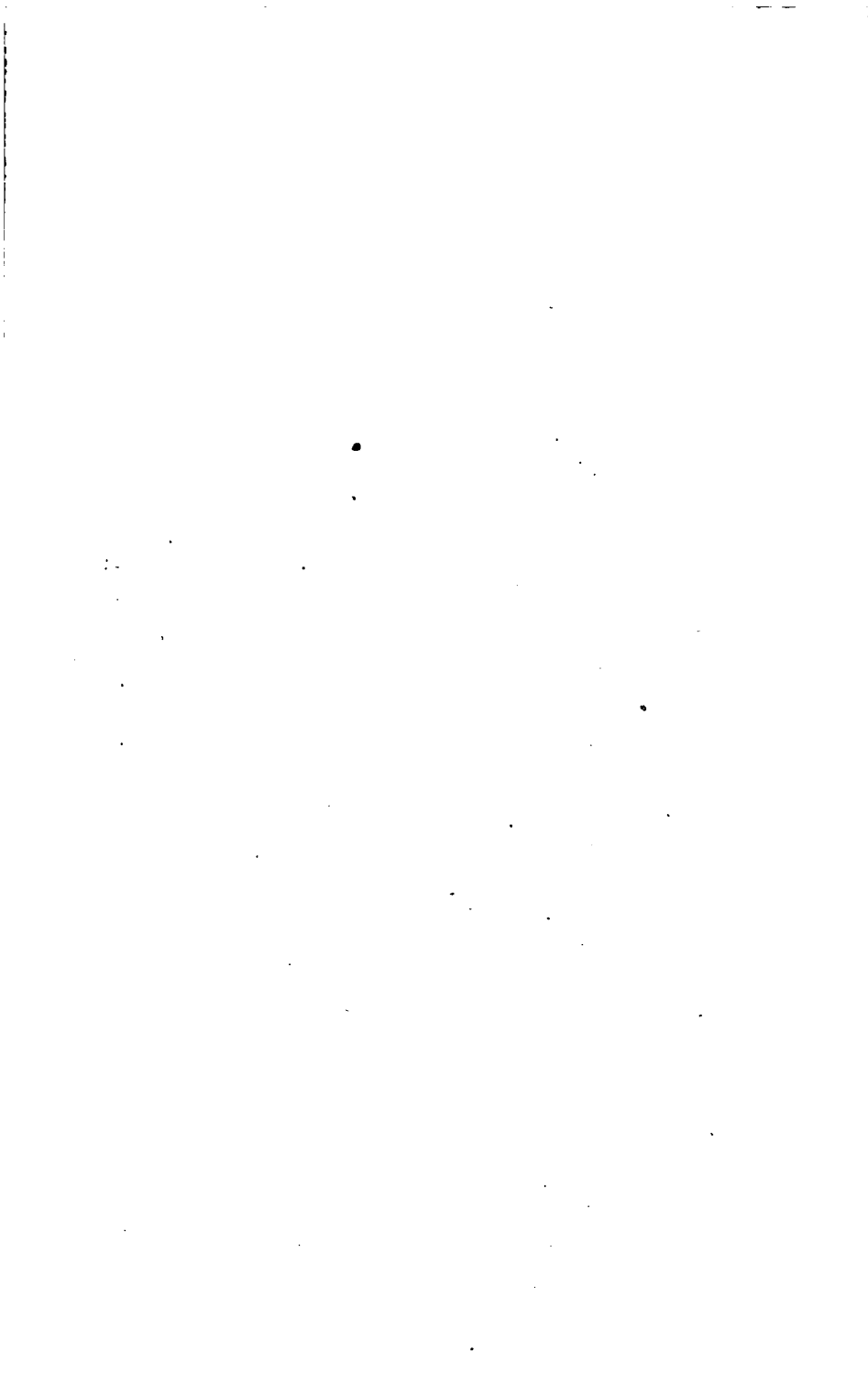
Schinkels, gerade bei solchen Aufgaben machten sie Ernst mit der Anwendung des Backsteinbaues, der das heimische Material unverhüllt zeigt, und gingen damit auf der Bahrt fort, die Schinkel durch seine Bauakademie gewiesen. Für andere öffentliche Gebäude war dieser Vorgang Schinkels ziemlich fruchtlos geblieben, ihm wurde höchstens noch bei Kasernen, Fabriken, Krankenhäusern gefolgt, von denen wir übrigens eins um seiner künstlerischen Erscheinung willen nennen müssen, das Krankenhaus Bethanien, mächtig schon durch seinen Umfang, vortrefflich durchgeführt, charakteristisch angelegt. Der Architekt ist Stein, aber eine Zeichnung von Persius lag zu Grunde.

Auch unter den neuen Kirchen in Berlin trat zunächst eine Basilika im altchristlichen Stil auf, Stüler's Jacobikirche, die, wie Santa Agnese oder der ältere Theil von San Lorenzo bei Rom, Emporen über den Seitenschiffen und also eine zweite Reihe von Säulenstellungen enthält. Außen bildet der schlichte Backsteinbau mit dem in der Nähe stehenden Thurm, der übrigens zu wenig durchgebildet ist und fast rauchfangartig wirkt, und mit den Arkaden des Vorhofs eine höchst ansprechende Gruppe. In einem andern Falle, bei der Marcuskirche in der Weberstraße, dienten italienische Centralbauten als Vorbild. Zuerst hatte Kunge einen Centralbau mit Zeltdach entworfen, der König wünschte aber einen Kuppelbau, dessen Plan dann Stüler machte, allerdings vielfach im Anschluß an den Gedanken seines Vorgängers. Die Kuppel baut sich über einem Achteck auf; Umgänge und Emporen, nicht gewölbt, sondern nur mit einer Holzdecke geschlossen, umziehen den Mittelraum. Der Glockenthurm

21.

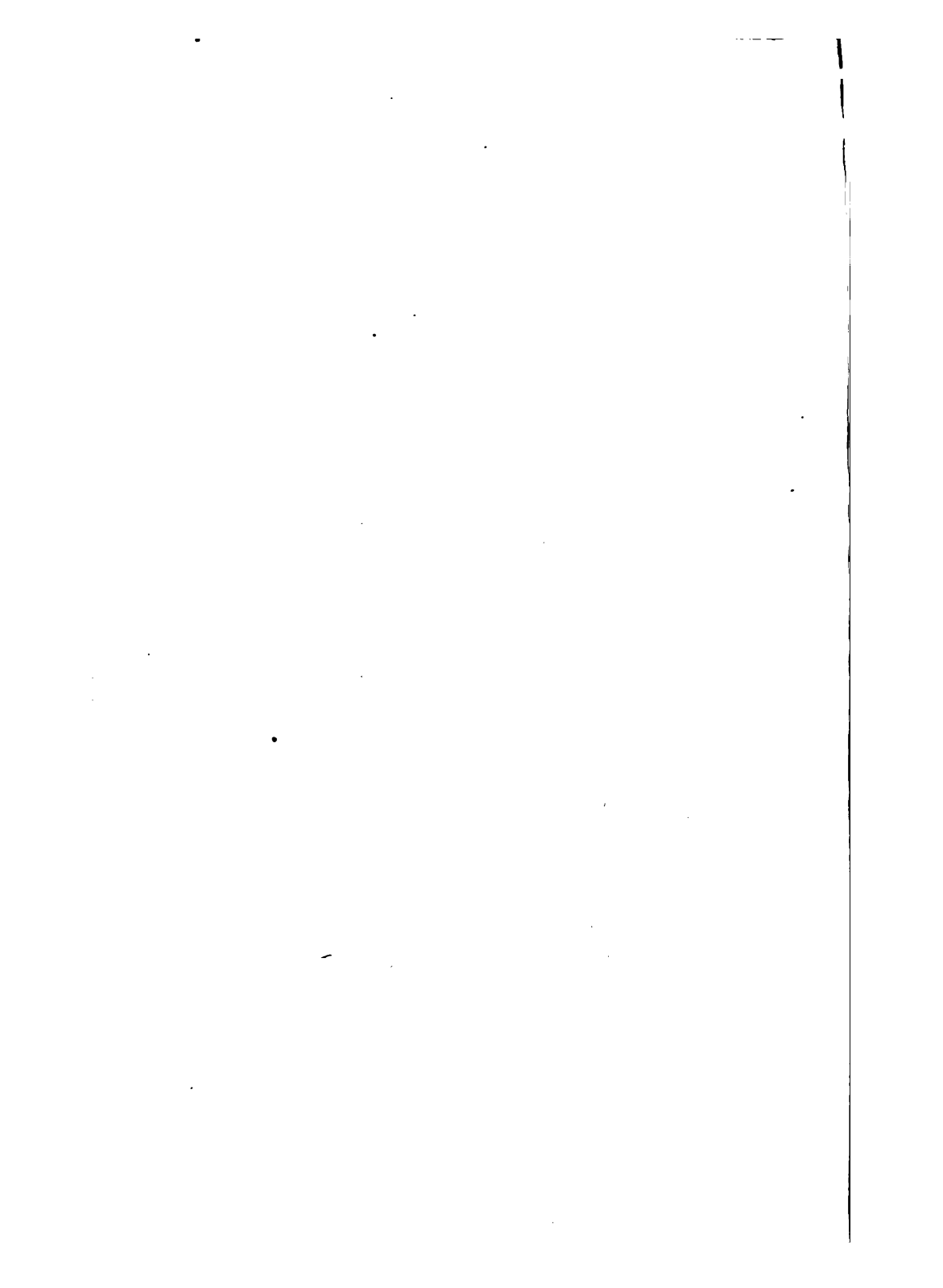


Die Michaelskirche.
(Solter.)





Die Petrikirche.
(Straß.)



wurde auf Wunsch der Gemeinde beigelegt, welche die Kuppel nicht als vollwichtigen Thurm ansehen wollte; obwohl er deren volle Wirkung hindert, gruppirt er sich doch geschickt zu dem Uebrigen. Die Formen gehen diesmal über das Altchristliche hinaus, um sich bereits der Renaissance zu nähern, sie sind von großer Correctheit und Sauberkeit.

Noch bedeutender ist die katholische Michaelskirche von August Soller (geb. 1805, gest. 1835), romanischen Mustern nachgebildet, aber bei durchgehender Läuterung der Form im Sinne classischer Kunst sowie bei vorzüglicher Ausführung, ebenfalls in Backstein und mit Ornamenten in gebranntem Thon. Freilich ist zuzugeben, daß bei katholischen Kirchen die Bedingungen günstiger als bei protestantischen zu sein pflegen, die rituellen Verhältnisse bringen eine reichere Entfaltung des Raumes mit sich, das Sparsystem ist nicht ganz in gleichem Maße hergebracht. Das Mittelschiff der Michaelskirche ist mit flachen Kuppelwölbungen geschlossen, die größere Kuppel über der Kreuzung überragt diese und dominirt auch gegen außen, trotz des vorgelegten Langhausbaues. Nach allen Seiten sind die Massen glücklich angeordnet und das Aeußere ist der schönen Stelle, an der es sich erhebt, gut angepaßt; es spiegelt sich in dem Wasserbecken, in dessen Nähe es aufsteigt, und wirkt als Zielpunkt einer weiten Canalperspective. Hier offenbart sich ein Talent, in großen Massen zu componiren.

Einen andern Verlauf nahm der Bau der neuen Petrikirche, der in die Hände von Strack gelegt war. Mit richtigem Gefühl hatte er auf dem verhältnismäßig

engen, dem Quadrat sich nähernden Platz einen romanischen Centralbau errichten wollen. Auf Wunsch der Gemeinde mußte er aber einen gothischen Bau entwerfen und diesem noch dazu den höchsten Thurm der Stadt verleihen. Die eigentliche Raumentwicklung der Gothik war auf diesem Bauplatze nicht möglich, wir sehen eigentlich nur Chor und Kreuzung, ohne Langhaus, freilich gut gruppiert, auch im Aufbau des schlanken Thurms, so daß der Bau über die einengende Umgebung hoher Häusermassen glücklich Herr wird. Auch das Innere wirkt durch die freie, kühne Construction der Gewölbe. Aber die Ausstattung ist beinahe eine kärgliche, außen wie innen sind vielfach die Einzelheiten trocken, zum Beispiel die Profilirungen der Portale, es fehlt viel daran, daß die Seele des Stils jedes einzelne Form durchdringe; die Eigenthümlichkeiten der nordischen Backsteingothik hätten viel frischer und nachdrücklicher zur Geltung gebracht werden müssen, und das hätte den Architekten auch vor solchen Seltsamkeiten bewahrt wie die Thurmhelme in Zink, welche Sandsteinformen nachzuahmen suchen. Strack's Können und Talent offenbaren sich auch hier, aber in das wahre Wesen der Gothik hat er sich nicht eingelebt und das ist auch nicht von ihm zu verlangen. Schinkel hatte uns bereits dafür ein Beispiel gewährt, daß der classisch gebildete Architect sich unmöglich dem gothischen Stil so hingeben kann, wie dieser es fordert. Und da die classische Bildung unserm ganzen modernen Leben wesentlich ist, liegt die Frage nahe, ob wohl unsere Zeit überhaupt gothischen Schaffens fähig sein könne. Grade derjenige, der sich mit Vorliebe der mittelalterlichen Kunst und ihrer

Erforschung zuwendet, wird geneigt sein, der modernen Gothik mit den lebhaftesten Bedenken gegenüber zu treten. Diejenigen, welche vor Andern für die Wiederaufnahme der Gothik plädiren, wissen sehr wohl, wie die Sachen stehen. Sie machen vom ultramontanen Standpunkt aus dem classischen Element in unserer Bildung überhaupt den Krieg, sie wollen das Mittelalter auf allen Gebieten wieder wachrufen, und in der Kunst dulden und kennen sie neben der Gothik nichts. Aber die Architekten dieser Richtung, besonders der neurheinischen Schule, von der wir übrigens in Berlin auch eine Probe, das katholische Krankenhaus des talentvollen Staz, besitzen, haben wenigstens den Vortheil der Consequenz für sich.

Auch Stüler hat für Berlin eine gothische Kirche entworfen, die Bartholomäuskirche am Königsthor. Sie ist schön und günstig auf einer Anhöhe gelegen, erscheint im Aeußeren sehr zierlich durchgebildet und ist mit einem sehr gefällig entwickelten Thurm vor der Frontseite ausgestattet. Aber die offenen Hallen zu seinen beiden Seiten sind vielleicht eher ein elegantes Motiv der Schreinerkunst als ein architektonisches. Dabei ist das Innere nicht einmal gewölbt, sondern mit einer Holzdecke geschlossen, es fehlt also gerade das, was bei der Gothik — abgesehen von ihrer englischen und italienischen Umprägung — der eigentliche Nerv des Stils ist. Mußte man der monumentalen Erscheinung dieses Baues an einer Stelle Schranken setzen, so hätte man das lieber, als im Innern, am Aeußeren thun, dieses eher in schlichteren Formen halten sollen.

Aber jene Zeit hatte nun einmal die bedenkliche Neigung, eine zierliche Wirkung über Alles zu stellen. Wie hier, so kam es ihr auch noch bei manchen andern Leistungen des Kirchenbaues nicht so sehr darauf an, daß sie durch und durch künstlerisch gestaltet seien, sondern weit mehr darauf, daß sie sich von der Straße her gefällig darstellen. Stüler's Matthäikirche am Thiergarten, innen ein Vetsaal gewöhnlichster Art, außen so übertrieben zierlich und sauber, daß sie der Volkswitz bekanntlich „des lieben Gottes Sommervergnügen“ nennt, ist dafür das bezeichnendste Beispiel. Auch die Lucasikirche von Möller, deren Straßenfront sich zwischen hohen Nachbarhäusern mit Thurm und Vorhalle sehr wirkungsvoll gruppiert, enttäuscht ebenfalls durch den Mangel einer entsprechenden Durchbildung des Innern. Unter Friedrich Wilhelm IV. hatte sogar Schinkel's einfacher Kirche in Moabit durch Thurm und Nebengebäude zu einer malerischen Erscheinung verholfen werden müssen. Schwerlich mit Recht, so elegant das Stüler auch gemacht hatte, denn nun liegt auch hier die Gefahr nahe, daß der Eindruck des Innenraums gegen die Ansicht von vorn zurückbleibt. Wir haben gesehen, wie für Schinkel die Kirche zunächst ein Innenbau war, und wie richtig er dabei dachte. Wenn die folgende Generation, trotz mancher schönen Leistungen im Kirchenbau, doch mitunter das Verhältniß umkehrte und das Hauptgewicht auf die Außenseite legte, so gab sie unfreiwillig ein Spiegelbild des damals herrschenden Pietismus, der sein Licht leuchten läßt vor den Menschen.

Ein anderes Gebiet giebt es, auf welchem die Freude an der architektonischen Thätigkeit unter Friedrich Wilhelm IV. noch mehr eine ungetrübte sein kann. Es erschloß sich da, wo der König für Privat Zwecke auf eigenem Grund und Boden baute, hauptsächlich in der Gegend von Potsdam, dem anmuthigsten Fleck der Mark, den schon Friedrich der Große durch Architektur und Gartenkunst verschönert hatte, und der nun, mit Aufwand, Geschmaç und Verständniß, in ein wahres Paradies verwandelt ward. Die eigene Begabung Friedrich Wilhelms IV., sein Gefühl für landschaftliche Schönheit, für deren künstlerische Gestaltung und sinnige Belebung durch architektonische Anlagen gab sich hier liebenswürdig kund. Mit Hilfe der klaren blauen Wasserspiegel, wie sie die Havel mit ihren zahlreichen Seen und Ausbuchtungen bildet, mit den waldigen Anhöhen und mit dem ganzen Aufwand, über den die Gartenkunst gebietet, wurde eine Gegend von beinahe italienischer Schönheit hergestellt. Auch die neuen architektonischen Schöpfungen in dieser Landschaft sollten an Italien erinnern, in Schinkel's Charlottenhof war bereits die freie Nachbildung italienischer Villenanlagen versucht. Wir nannten schon denjenigen, welcher es am Besten verstand, ganz in dem Sinne Schinkel's nach dieser Seite hin fortzuwirken — Persius. Neben ihm erhielt hier besonders Hesse zu thun, dem nach dem frühen Tod des Ersteren sogar die wichtigsten und größten Aufgaben zufielen, und auch Stüler's Sinn für Anmuth und decorative Feinheit ward häufig zu Rathe gezogen; nächst diesen sind besonders noch Gottgetreu und von Arnim zu nennen. Zunächst gruppirten sich die meisten dieser

neuen Schöpfungen um Sanssouci, das Schloß des großen Königs ward durch Nebenflügel erweitert, die mit solchem Geschick behandelt wurden, daß sie bescheiden zurücktraten, ohne die ursprüngliche Anlage zu stören. Die historische Windmühle durfte nicht von ihrem Plage verschwinden, aber sie wurde durch einen stattlichen Umbau, durch ein kühn gruppirtes malerisches Müllerhaus, das sich an sie lehnte, zu einem frappanten Motiv in der landschaftlichen Wirkung erhoben. In der Nähe der Gärten entstanden zahlreiche Landhäuser, oft bei großer Einfachheit reizvoll und sinnig, wofür ein paar Privathäuser von Persius, dann die Villa der Fürstin Liegnitz von Albert Schadow, dicht am Eingange von Sanssouci, und zwar nur Umbau eines älteren Hauses, Beispiele sind. Auf dem Weinberge nahe an Sanssouci erhob sich ein Winzerhäuschen über Terrassen, mit Thurm und Weinlaubengängen; ein Triumphthor mit Sculpturen in gebranntem Thon, von Stüler im Anschluß an den Bogen der Goldschmiede in Rom entworfen, bildete den Zugang. In dem Park lauschen da und dort Bildwerke aus dem Grünen hervor, Ruhesitze, oft prächtige Marmor-Erdren, laden an passenden Stellen zum Weilen und zum Genuß der Aussicht ein, Terrassen mit Marmorbalustraden, Statuen, niederführende Treppen vermitteln die Anlagen auf der Höhe mit denen in der Ebene, Gartenhäuser liegen als hübsche Villen da. Die Dampfkraft machte möglich, was einst Friedrich der Große mit allen Geldopfern vergeblich versucht hatte: die Wasserkräfte gewähren erst den Gärten volle Lebendigkeit; Cascaden rauschten über die Stufen nieder, Brunnen plätscherten unter Statuen,

Fontainen warfen ihre majestätischen Strahlen empor. Man trifft die glücklichsten Erfindungen, die überraschendsten, doch immer geschmackvollen Einfälle unter diesen Springbrunnen an. Neben der Fahrstraße, welche sich längs des Parkes hinzieht, überrascht plötzlich eine hohe Gartenmauer mit kleiner Eingangspforte, die den umschlossenen Raum fast eifersüchtig zu bergen scheint. Man tritt ein und wird durch die liebliche Eigenthümlichkeit des Paradiesgärtchens bezaubert, in welchem sich inmitten eines Küchengartens nach italienischer Art, zwischen traulichen Laubengängen mit Kürbis und Wein, Gartensitzen und Wasserfontänen ein antikes Atrium erhebt. Im Wildpark waren die Wohnungen der Förster, der Wildwärter, des Segemeisters, selbst die Futterställe durch Per s i u s in glücklicher Abwechslung bald als freundliche Landhäuser, bald malerisch-burgartig gestaltet worden, und ein bayrisches Gebirgshäuschen lag in einer Lichtung auf der Höhe. Bis in die Ferne wirkte der Geist, der die ganze Landschaft kunstvoll verschönerte; wo kahle Höhen den Blick störten, mußten sie durch antike Rundtempel oder durch mittelalterliche Thürme geschmückt werden. Hier vertrugen überall das Classische und das Romantische sich gut. So gar Amtshäuser, Meiereien, Wirthschaftsgebäude wurden so glücklich und gefällig, oft mit überraschenden Motiven gestaltet, daß sie ihre Wirkung in der freundlichen Umgebung thun. Man denke nur, wie hübsch das Dorf Bornstedt sich hinter dem Weiher gruppirt.

Die beiden größten Schöpfungen an dieser Stelle, beide von G e s s e, sind das Drangeriehaus bei Sans-

Touci und der Bau auf dem Pſingſtberge. Erſteres, im Charakter römisch-florentinischer Hochrenaissance, mit enormer Frontlänge, Säulenvorhof, herauſtretenden Eckpavillons, einem Palaſtbau in der Mitte, der den Raphaelsaal und eine Reihe an Prachtgemächern enthält und von zwei Thürmen gekrönt iſt, mit Statuenſchmuck in den Niſchen und mit großartigen Terrassenanlagen, die zum Park herabſteigen, läßt nur bedauern, daß hier bei ſoviel Glanz nicht mehr auf Rechtheit des Materials geſehen wurde. Der von ſtarken Mauern mit oben ſich hinziehenden Säulengängen umſchloſſene Hof auf dem Pſingſtberg nebst ſeinen Thürmen und der ſtattlichen Treppenanlage iſt der Rundſchau von dem ſchönen Ausſichtspunkte günſtig, aber ohne zu wiſſen, daß dies nur ein Bruchſtück iſt, daß niederſteigende Terrassen und eine tiefer liegende Villa ſich anſchließen ſollten, würde man den Prachtbau, wie er vorhanden iſt, nicht verſtehen.

So entfaltet ſich in dieſer Gegend — um das Wort zu gebrauchen — eine Landſchafts- und Genrearchitektur, die oft bezaubert und faſt durchgängig von ächtem Geſchmack beſeelt iſt. Freilich kam es manchmal vor, daß gar zu ſehr die Rückſicht auf Erhöhung des landſchaftlichen Reizes nicht aber auf Verwirklichung eines architektoniſchen Gedankens bei dem Bauen den Ton angab. Mitunter kommt uns vielleicht die Art, wie Fabrikgebäude als kühne Burgen, Maſchinenhäuſer der Waſſerkünſte als Moſcheen mit Minarets maſkirt ſind, ein wenig abſichtlich vor, oft wird mit der Natürlichkeit und ländlichen Naivetät ein wenig kokettirt. Wo die Einfälle des hohen Bauherrn zu

ungehindert schalten durften, kamen auch wohl gelegentlich Seltsamkeiten vor, wie — an einer andern Stelle — die Bestatempeln, welche gar zu harmlos oben auf den beiden Kasernen am Schlosse zu Charlottenburg stehen. Aber immerhin verschwindet dergleichen neben dem unbedingt Schönen und Reizenden, was auf diesem Felde baukünstlerischer Thätigkeit geschaffen wurde. Nur darin liegt etwas Bedenkliches, daß es damals neben dieser Kunst im Gebiet des Kleinen und im Dienst fürstlicher Privatinteressen keine entsprechende große, öffentliche Kunst gab. Hier waltet dasselbe Verhältniß ob, wie bei der Malerei, deren auf unseren Ausstellungen herrschende Leistungen, vorzugsweise dem Genre und der Landschaft angehörig, uns mit Recht noch so fesseln und entzücken können, aber noch immer nicht uns den vollen Pulsschlag künstlerischen Lebens fühlen lassen, wenn wir nicht die große monumentale Malerei an rechter Stelle ihnen zur Seite sehen.

Wenn man die Kunstthätigkeit unter Friedrich Wilhelm IV. überblickt, so liegt es unmittelbar nahe, ihn und König Ludwig von Bayern in ihrer Stellung zur Kunst mit einander zu vergleichen. Daß jener vielfach durch den Wettstreit mit diesem bestimmt wurde, deuteten wir bereits früher an. Wir sind weit davon entfernt, Alles zu bewundern, was die neue Münchener Kunst damals hervorgebracht, zunächst hatte Ludwig auch als Förderer der Kunst seine seltsamen und barocken Seiten. Es läßt sich nicht verkennen, daß sein Streben, so umfassend wie möglich zu sein, oft zu weit führte, daß die Sucht, alle verschiedenen Stilgattungen vertreten zu sehen, der Wunsch,

überall im höchsten Sinne monumental, imposant und majestätisch zu sein — mehr, als häufig im Charakter der gegebenen Aufgaben lag — nicht immer Maß hielt, daß gerade auf dem Felde der Baukunst nicht jedesmal die entsprechenden Kräfte da waren, um die großartigen Vorwürfe des Königs zu verwirklichen, daß endlich Ludwig von Bayern nicht verstand, das politische und geistige Leben seines Volkes in dem Maße zu fördern, wie es einer so reichen Kunstentwicklung entsprochen und ihr erst den sichern Grund und Boden zum Gedeihen verschafft hätte. Aber gerade wenn man König Ludwig mit Friedrich Wilhelm IV. zusammenstellt, wird man schnell die unleugbaren Vorzüge inne, welche das kunstliebende Walten des Ersteren hatte, das nach bestimmten Seiten hin unbedingte Anerkennung verdient. Zunächst verfuhr König Ludwig mit weiser Berechnung der Mittel, er hielt hartnäckig an dem fest, was er sich einmal vorgenommen, er mußte stets dasjenige durchzuführen, was er anregte. Friedrich Wilhelm IV. ging dagegen bei seinen Ideen oft in das Phantastische, er verlor die Wirklichkeit, und die Möglichkeit oft zu sehr aus den Augen, die Gedanken jagten sich, die Anfänge verschlangen oft soviel, daß für die Fortsetzung nichts übrig blieb, die Kräfte wurden in Bewegung gesetzt, ohne daß die romantischen Träume, zu deren Verwirklichung sie dienen sollten, eine deutliche Gestalt gewonnen hatten. So wurde mehr in Phantasien geschwelgt, versucht, ange-regt, als geleistet. Das wirklich Bedeutende was diese Epoche künstlerisch geschaffen hat, entspricht nicht dem Anlauf, den sie genommen. Der Monarch, der damit be-

gann, die Werke vergangener Zeiten ergänzen, das früher Unterlassene nachholen zu wollen, hat schließlich selbst der Nachwelt viel kaum Begonnenes, viel Unvollendetes übrig gelassen.

Auch darin zeigte sich der König Ludwig überlegen, daß er sich wohl hütete, in die künstlerische Arbeit dilettantisch eingreifen zu wollen, sondern sich begnügte, die Kräfte zu wählen und dann sie frei gewähren zu lassen, wie lebhaft auch das Interesse war, mit dem er ihrem Werke unermüßlich folgte. Endlich förderte König Ludwig die Kunst wahrhaft in seiner Eigenschaft als höchster Repräsentant des Staates, es waren vor Allem große, öffentliche Aufgaben, die er ihr stellte. Friedrich Wilhelm IV. aber wurde in einem weit höheren Maße durch persönliche Neigungen, durch fürstliche Liebhabereien bestimmt, am reichsten und auch künstlerisch am glänzendsten war das was er für seine privaten Zwecke schuf. Daher überwiegt in der Gesammterscheinung der damaligen Leistungen das Hübsche, Gefällige, Spielende, während Ernst und Charakter oft fern blieben. Frägt man nach dem, was damals an Staatsgebäuden von künstlerischem Werth in Berlin entstand — wie wenig ist das, besonders wie wenig wahrhaft Rühmenswerthes, im Vergleich zu dem, was unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. geschehen war, der dennoch zu der Kunst persönlich kein Verhältniß hatte. Cornelius brachte in spätern Jahren bei einem Künstlerfest zu Rom das Wohl des anwesenden Königs Ludwig mit den froh bewußten Schlußworten aus: „Wir hinterlassen der Nation eine bessere Kunst als wir vorgefunden.“ Das hätten Friedrich Wilhelm IV.

und seine Künstler nicht das Recht gehabt von sich zu sagen. Der feine Geschmack und das ächte Interesse für Kunst gehören allerdings zu den liebenswürdigsten Seiten dieses Monarchen; dennoch steht seine Zeit auch nach der künstlerischen Seite hin als eine Epoche des Rückschlages da, welchen allerdings ein neues kräftiges Leben in Staat und Volk zu überwinden begonnen hat.

X.

Privatbau, Bürgerthum und neuer Aufschwung.

Die Baukunst, soweit sie von Seiten des Staates gepflegt ward, zeigte während der fünfziger Jahre einen Mangel an selbständigem Leben, an productiver Kraft, an gesunder Entwicklung, der ein Spiegelbild jenes Mangels an Kraft und Entwicklung ist, welcher damals auf dem ganzen staatlichen Leben lastete. Aber soweit damals auch der Staat zurückblieb, wo es darauf ankam, das, was sein geschichtlicher Beruf war, zu erfüllen, so verlor doch die Hauptstadt unter dem Druck dieser Verhältnisse ihre eigene Lebensfähigkeit nicht, ihre Entwicklung, gegründet auf die Arbeit und auf den Aufschwung des Bürgerthums, ging rüstig ihren Weg. Der Architektur wurde zunächst durch das bürgerliche Leben die Gelegenheit zu frischer Thätigkeit gewährt. Viele der tüchtigsten Kräfte wendeten sich während der geschilderten Periode dem Privatbau zu.

Dieser hat in unser nemodernen großen Städten auch

da eine schwierige Stellung, wo er eine glänzende Außenseite annehmen kann. Solche Bürgerhäuser, wie sie Deutschland im Mittelalter und in der Renaissance besaß, Häuser, von denen der Eigenthümer in Wahrheit sagen konnte: mein Haus ist meine Burg, und von denen jedes für die individuellen Bedürfnisse der bestimmten Familie, die es innehatte, eingerichtet, besitzen wir heute nicht mehr. Nur in den nordwestlichen Gegenden von Deutschland hat sich, wie in Holland, Belgien, England, die gute Sitte erhalten, daß die einzelne Familie ihr Haus für sich allein bewohnt. In Berlin dagegen lebt man in großen Miethshäusern, welche zahlreiche einzelne Wohnungen neben einander und eine über der anderen, enthalten. Durch die Speculation werden diese Häuser errichtet; den Raum möglichst auszunutzen, in den Mitteln möglichst zu sparen, das sind die immer wiederkehrenden Bedingungen. Und dabei sollen die Häuser doch noch etwas aussehen, das ist nöthig, damit man mit ihnen bessere Geschäfte machen kann. Freilich wird ihre Erscheinung immer etwas Schablonenhaftes haben, wie auch ihre Anlage nach der Schablone gemacht ist, damit die wechselnden Inhaber sich um so eher mit ihr abfinden können. Aber wenn man auch diese und alle anderen Nachtheile unseres Miethshausbaues einsieht, so ist doch mit dem Eifern gegen denselben nicht viel erreicht. Wir müssen zufrieden sein, wenn neben dem Miethshause das wirkliche Wohnhaus nicht ganz verschwindet, was allerdings in Berlin mehr als irgendwo anders zu drohen scheint, wenn wenigstens in einzelnen Fällen ein wohlhabender Bauherr dem Architekten Gelegenheit giebt, für die Ansprüche einer bestimmten Familie zu bauen, wodurch ja natürlich auch

die äußere Erscheinung des Privathauses einen anderen Charakter erhält. Freilich ist man in Berlin durch die Miethshausanlage so allgemein an das Wohnen in nur einem Stockwerk gewöhnt, daß auch reiche Privatleute, die ganz nach eigenem Behagen bauen können, meist nur ein Geschöß für sich selbst in Anspruch nehmen und wenigstens noch ein zweites zum Vermiethen übrig haben. Und wenn es auch immer wieder vorkommt, daß bestimmte Stadttheile in einer freieren Weise angelegt werden und die Häuser in ihnen einen Uebergang von dem Stadthause zur Villa zeigen, so bringt doch nach einigen Jahren fast immer auch in diese Gegenden der gewöhnliche Miethshausbau ein, erobert sich eine Position nach der andern und bringt es mit sich, daß die Villenviertel immer weiter nach außen geschoben werden.

So kann man im Großen und Ganzen nicht umhin, den Miethshausbau als etwas Gegebenes aufzufassen, und wie klar es auch dem Architekten sein mag, daß bei solchen Aufgaben das künstlerische Element nur bedingt zur Geltung kommen kann, so wird es eben sein Beruf sein, auch innerhalb der gesetzten Schranken nach Schönheit zu streben.

Uebrigens steht es um die künstlerische Seite des Privatbaues selbst da nicht besser, wo die Familie ihr Haus für sich zu haben pflegt! Der Anblick von London lehrt uns, daß auch da die große Masse der Häuser von Speculanten gebaut wird, wie das eben in den socialen Verhältnissen liegt. Der Unterschied ist nur der, daß hier der Speculant nicht bloß einzelne Häuser, sondern gleich ganze Stadttheile zu bauen unternimmt. Das Schablonen-

hafte aber herrscht, innen wie außen, dort ganz so wie hier. Oder sind etwa die großen Häuser in den eleganten Straßen des Londoner Westendes erträglicher? Werden sie dadurch schöner, daß überall der colossale scheinbare Palast aus einzelnen schmalen Häusern besteht und deshalb im Parterre auf zwei Fenster stets eine Hausthür mit Säulenvorbau und Balkon folgt, von denen eine wie die andere aussieht?

Wenn der Architekt den Bedingungen Rechnung trägt, ohne sich von ihnen erdrücken zu lassen, so kann er auch beim Miethshause schöne Verhältnisse, belebte Gliederung, geschmackvolle Decoration erzielen, und es läßt sich nicht leugnen, daß im Bau des Wohnhauses auch nach Schinkels Zeit Fortschritte gemacht worden sind, in welchen die wachsende Bedeutung der Stadt, der gesteigerte Wohlstand und Luxus zum Ausdruck kommen.

Bestrebungen nach dieser Seite hin begannen während der Zeit Friedrich Wilhelm's IV. in den neuen eleganten Straßen des westlichen Stadttheils, in der Anhaltstraße, vor dem Potsdamer Thor, in der Nähe des Thiergartens. In den Privathäusern der Schinkel'schen Zeit, zum Beispiel in der Friedrich-Wilhelmsstadt, ging die Schlichtheit der Gliederung oft zu weit, bis in das Magere und Mäckerne. Jetzt wurde ein größerer Wechsel, eine lebendigere Gruppierung, ein reicherer Schmuck beliebt. Namentlich in der Lenné-, Thiergarten- und Bellevue-Straße, in der Nähe des Parks, suchten die städtischen Häuser sich der Umgebung anzupassen, ein malerisches Element trat in Composition und Gliederung auf. Jetzt kamen auch hier dieselben Elemente zur Geltung, welche mitunter in der

Gegend von Potsdam so anmuthige Schöpfungen entstehen ließen.

Wenn irgend ein Bau in dieser ganzen Epoche sich dem Geiste Schinkel's verwandt zeigte, so war es die von Strack entworfene Häusergruppe am Königsplatz, die in der Mitte die Wohnung des Grafen Raczynski, rechts und links zwei den Zwecken der Kunst gewidmete Häuser enthielt, alle durch Bogenhallen miteinander verbunden. Es war eine Villen-Gruppe, die als Ganzes ebenso malerisch wirkte, als sie im Einzelnen den edelsten Formensinn und gebiegene klassische Behandlung zeigte, bis leider vor wenigen Jahren eine ungeschickte Erweiterung des mittleren Hauses die edle Schönheit der Verhältnisse unwiderbringlich vernichtete. Ferner hat Strack in der Villa Borzig zu Moabit ein elegantes Landhaus geschaffen. Wie der Künstler auch solche Privathäuser, die in der Straße mit andern in Reihe und Glied stehen, zu gestalten vermag, zeigt das ehemals Bier'sche Haus am Leipziger Platz, Ecke der Leipziger Straße. Die beiden unteren Stockwerke, welche als Unterbau behandelt wurden, sind im Verhältniß zu hoch gegen das von ihnen aufragende, mit Säulen geschmückte obere Stockwerk, aber die Formen sind edel, die Anordnung ist klar. Das Treppenhaus ist übrigens hier das Schönste und ist dem Aeußeren sichtlich überlegen. Dasselbe gilt von dem Palais des Kronprinzen, wo dieser Raum von einer festlichen Eleganz ist, während die übrigen ihn kaum ganz entsprechen und namentlich das Aeußere unbefriedigt läßt. Strack's Aufgabe war keine leichte, da er ein älteres Gebäude benutzen und in seinen Haupttheilen erhalten mußte,

aber die Composition kann man nicht loben, der Balkon unter der großen Säulenvorhalle ist unschön, die Säulen-Beranda, die sich in einer hier nicht passenden ländlichen Naivetät an den Hauptbau anzulehnen sucht, scheint eigentlich nur deshalb da zu sein, um einen hinter ihr liegenden, nicht eben gefälligen Nebenflügel zu verbergen. Bedenklich ist die Art, wie der neue Schmuck über und neben dem alten gehäuft ist, reich, aber unkräftig und wirkungslos, weil die Formen zwar an sich geschmackvoll, aber nicht für die Stelle, die sie einnehmen, berechnet sind. Weit überlegen ist ein neuerer Bau von Strack, die Vorsig'sche Fabrik vor dem ehemaligen Dranienburger Thor. Ein Ruhbau hat hier durch die glückliche Gruppierung und durch die gebiegene Behandlung des Backsteinmaterials den Ausdruck heiterer Gefälligkeit erhalten.

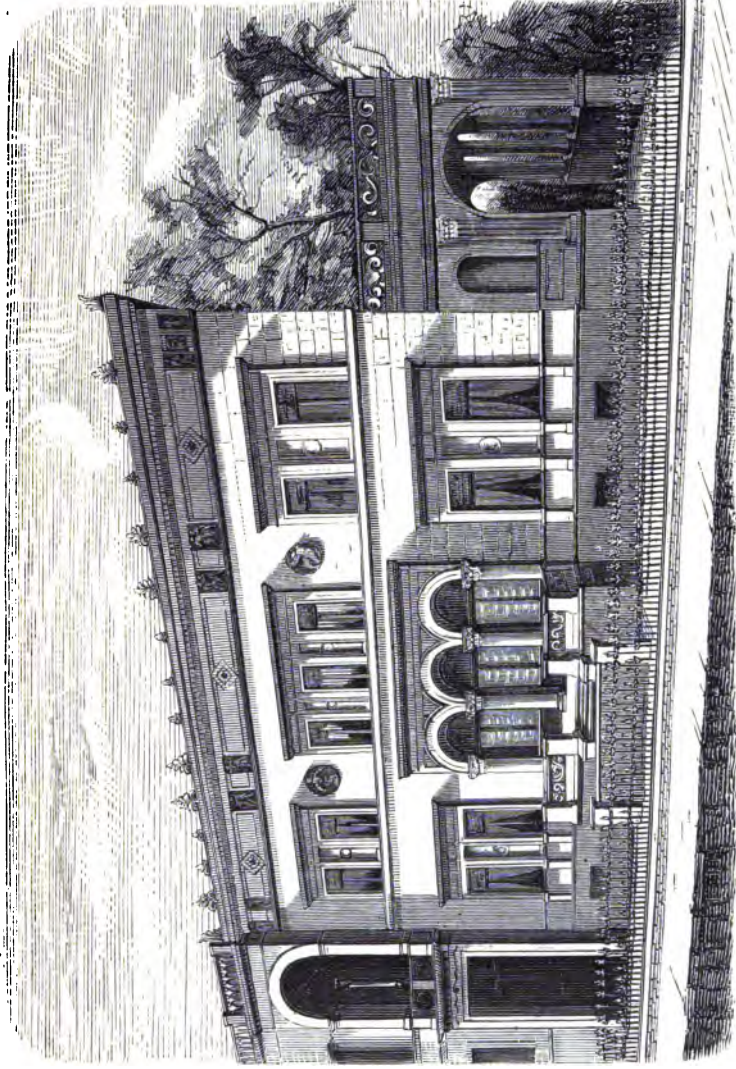
Für den Privathau war ferner Eduard Knoblauch von hoch anzuschlagender Bedeutung, einer der ersten Künstler seines Faches, die sich von Anfang an nicht dem Staatsdienst widmeten, sondern als Privatarchitekten ihren Weg zu gehen wagten. Seiner Abstammung, seiner Richtung, seinem Bildungsgang nach stand er in Berlin recht eigentlich als der Baumeister des Bürgerthums da. Die von ihm errichteten Privathäuser in der Bellevue- und Potsdamerstraße, am ehemaligen Kemperhof, sein eigenes großes Haus in der Dranienstraße (Nr. 102, 103) sind in der Decoration minder prunkvoll als es in neuester Zeit Mode geworden, aber zeichnen sich durch eine wohlthuende, heitere Stattlichkeit aus. Er suchte der Grundriß-Entwicklung eine größere Beweglichkeit zu geben, er erzielte eine weiter gehende Ausbildung des Handwerks

zur Förderung der Solidität und der Behaglichkeit in der inneren Einrichtung. Auch da, wo Knoblauch die Paläste Vornehmer baute, gab er ihnen kein specifisch aristokratisches Gepräge, sondern errichtete Häuser, die zwar nicht großartig und imponirend, aber fein und gewählt erscheinen und sich willig in die gleiche Reihe mit den Bürgerhäusern fügen; der Palast des Kaisers von Rußland unter den Linden ist ein schönes Beispiel.

Von eben so großem Einfluß auf den Berliner Privatbau war Hitzig, dessen Leistungen noch glänzender und bestechender auftraten und dessen Erfolge bis in die neueste Zeit im Steigen begriffen waren. Schon unter seinen früheren Privathäusern zeichnen sich die meisten durch den ansprechenden und wirkungsvollen Rhythmus der Massen, verbunden mit Eleganz in Gliederung und Ornament, aus, so die Häuser am Seegerhof, vor allem die beiden Eckhäuser am Eingang dieser Straße, und einige ähnliche Gebäude in der Moonstraße, die sich außerdem zu einer edlen Gruppe vereinigen, in der nur ein Haus von schwerfälligem, burgartigem Charakter den vollen Einflang stört. Einige Häuser in der Lenné- und Bellevuestraße, z. B. das edle, stattliche Doppelhaus Bellevuestraße 12, sind ferner hervorzuheben. Aber auch da, wo die Vorzüge jener Vorstadtstraßen, mit der grünen Umgebung, die malerische Motive weckt, fortfielen, kam Hitzig's Eigenthümlichkeit zur Geltung, so in jener Häusergruppe an der Ecke der Burg- und Neuen Friedrichstraße, in welcher der Charakter des Kauf- und Geschäftshauses wohl getroffen und mit einem Schein maßvoller Heiterkeit und Behaglichkeit vereinigt ist. In Hitzig's fernerer Wirksamkeit tritt immer deutlicher hervor,

daß er dem wachsenden Luxus zu dienen, zugleich aber auf dessen künstlerische Vereblung auszugehen versteht. Die Victoriastraße, die ihm fast die Hälfte ihrer Häuser verdankt, ist ein Liebling des Publikums geworden, der Versuch, eine Gattung von Wohnhäusern zu schaffen, die zwischen dem städtischen Hause und der Villa in der Mitte steht, hat hier besonders anmuthige Erzeugnisse geliefert. Altane, von Säulen getragen, und zierliche Erker beleben die Façaden, die Häuserreihe wird immer wieder durch Gärten und hohe Bäume unterbrochen, aus denen Veranden und Gartensitze auftauchen. Freitreppen führen zu dem unteren Stockwerk empor, Unterfahrt-Hallen lehnen sich seitlich an, Portale und Fenster, Brüstungen und Gesimse sind mit reichem und zart durchgebildetem Ornament geschmückt. Es überwiegt der antikisirende Stilcharakter der Berliner Schule, aber mitunter nähert er sich einer späteren, selbst der französischen Renaissance. Der Eindruck dieser Anlagen ist angenehm und erfreulich; mitunter freilich spielt hier, und namentlich bei manchen noch späteren Leistungen, etwa bei dem gar zu sehr in theatralische Außenarchitektur sich auflösenden Hause an der Ecke der Lenné- und Bellevuestraße, ein Element hinein, das die Anmuth der ersten Wirkung mindern und ermüdend werden kann. Ein Zug von Buzsucht und Gefallsucht tritt uns entgegen. Wir haben oft diesen glänzenden Erscheinungen gegenüber das Gefühl, hier sei mehr Schein als Wesen, sie seien nicht immer das, wofür sie sich ausgeben, oft sei es bloß eine elegante, moderne Gesellschaftstoilette, in der sie vor uns auftreten.

Wenn man wagt, ein solches Wort der Kritik zu



Privathäuser in der Victoriastraße.
(Stübig.)

1. *...*
 2. *...*
 3. *...*
 4. *...*
 5. *...*
 6. *...*
 7. *...*
 8. *...*
 9. *...*
 10. *...*

11. *...*
 12. *...*
 13. *...*
 14. *...*
 15. *...*
 16. *...*
 17. *...*
 18. *...*
 19. *...*
 20. *...*

21. *...*
 22. *...*
 23. *...*
 24. *...*
 25. *...*
 26. *...*
 27. *...*
 28. *...*
 29. *...*
 30. *...*

31. *...*
 32. *...*
 33. *...*
 34. *...*
 35. *...*
 36. *...*
 37. *...*
 38. *...*
 39. *...*
 40. *...*

41. *...*
 42. *...*
 43. *...*
 44. *...*
 45. *...*
 46. *...*
 47. *...*
 48. *...*
 49. *...*
 50. *...*

51. *...*
 52. *...*
 53. *...*
 54. *...*
 55. *...*
 56. *...*
 57. *...*
 58. *...*
 59. *...*
 60. *...*

äußern gegenüber so gefälligen, so glücklichen Leistungen des neueren Berliner Privatbaues, so ist es eben keineswegs gegen den hochbegabten Architekten, der sie schuf, gerichtet. Das, was uns gewisse Bedenken hervorruft, beruht auf allgemeineren Gründen. Berlin steht als ein Emporkömmling unter den Städten da, es hat sich in beispiellos kurzer Frist zu der Stellung einer Weltstadt, welche sich jetzt nicht mehr bestreiten läßt, emporgeschwungen. Daß sich nun auch in der Erscheinung der Stadt ihr Parvenu-Charakter mitunter bemerklich macht, ist unvermeidlich. Eben weil ihre Wichtigkeit eine verhältnißmäßig junge ist und sich dabei mit solcher Schnelligkeit steigert, wird, um sie in das rechte Licht zu setzen, desto mehr Glanz und Schmuck aufgewendet. Auf das Staatmachen als solches kommt es an, auf Solidität und Dauer der eleganten Außenseite wird weniger Rücksicht genommen. Man denkt zunächst nur an den Tag, weil man sich als Kind des Tages fühlt.

Schon früher hatte es an starken Hinneigungen zu einer gewissen Unsolidität, namentlich in der Verwendung und Behandlung der Baumaterialien, nicht gefehlt. Wir hatten solche namentlich in der späteren Zeit Friedrichs des Großen gefunden, als die schnell errungene neue Bedeutung des Staates es dem Herrscher zu einem Bedürfnis machte, seinen Residenzen auch eine Erscheinung zu geben, die seiner Macht entsprach, und als doch die Mittel nicht allen Ansprüchen so schleunig genügen konnten. Ähnliche Neigungen traten in neuerer Zeit, besonders im Privatbau, noch lebhafter auf. Um das zu erreichen, was man wollte, glaubte man, von jedem edleren und solideren

Material absehen zu können. Gyps und Zink, Verputz und Anstrich setzen die glänzenden Facaden-Effekte, die man verlangt, in Scene. Die zierlichste Decoration, das reichste Uebermaß an Ornamenten werden dadurch wohlfeil und bequem; man braucht sie nur in Zinkguß bei Geiß, in Stuck bei Dantberg zu bestellen. Dies sind freilich Institute, die mit feinem künstlerischem Sinn geleitet werden, aber die Art, in der man sie benützt, ist eben nicht die richtige und wahrt nicht die Grenzen. Die Theilung der Arbeit, welche das Lösungswort unserer Zeit ist, gewinnt auch auf künstlerischem Gebiet Eingang, in höherem Maße als gerechtfertigt ist. Die gesonderte Fabrication des architektonischen Ornamentes, so wenig wir derselben heute innerhalb gewisser Grenzen entrathen können, birgt in sich eine unverkennbare Gefahr. Das Ornament ist in zahlreichen Fällen nicht mit dem Organismus des Bauwerks verwachsen, es erscheint nicht aus ihm heraus entwickelt, sondern es ist lediglich eine äußerliche That, die wie ein Toilettenstück angethan und fortgelassen werden kann. Ja mit der Gesellschaftstoilette hat es gewöhnlich nicht nur die Eigenschaft des Flitterhaften, sondern auch die des Schablonenhaften gemein. Dasselbe Ornament, das wir an der einen Stelle gesehen, kehrt ein paar Schritte weiter an einem ganz verschiedenartigen Gebäude wieder. Wir werden überall an die Herrschaft der Gußform gemahnt. Ja nicht bloß das eigentliche Ornament, sondern die ganze Facade, die leider dem Bauwerk oft bloß „angepußt“ zu werden pflegt, sinkt in vielen Fällen zu einem Toilettenstück herab, bei dem Stoff und Herstellung leichtfertig genug sind. Es ergeht solchen Häusern wie den

Ballkleidern der Damen, deren Anzug am Ende eines rauschenden Festes nicht abgerissener und abgeblühter aussehen kann, als solch' ein moderner Prachtbau, wenn Regen und Schnee den Anstrich schmähtlich abgewaschen haben, oder wenn ein lustiger Frühlingswind einherweht, die Gypshülle, der aus Backstein aufgemauerten Säulen zerbröckelt und die Bruchstücke der figurenreichen Friese vor sich hertreibt.

Wenn sich auch die Verputzung in unserem modernen Privatbau nicht vermeiden läßt, so sollte man sich wenigstens hüten, ihr lügenerisch den Anschein eines anderen Materials zu geben. Je weiter man in dieser Hinsicht geht, desto größer ist der Fehler. Anstatt im Ruze Quadern und womöglich Rustica nachzuahmen, behandle man die Verkleidung als das, was sie ist, als deckende Hülle; ja man darf vielleicht einen Schritt weitergehen und gelegentlich versuchen, sie nach Art des Alterthums zum Untergrund für Farbe zu machen. Dadurch böte sich Gelegenheit zu einer Art der Decoration, welcher unsere farbenschene Gegenwart nur viel zu sehr aus dem Wege geht. Oder man greife mitunter zur Sgraffito-Malerei, welche die Renaissance gern zu solchen Zwecken verwendete und die sich außerdem durch ihre Haltbarkeit empfiehlt. Sie ist einem plastischen Ornament in vergänglichem Surrogaten vorzuziehen und läßt sich mit Hausstein wie mit Backsteinbau wirkungsvoll verbinden. Einige glückliche Versuche, die hier in neuester Zeit mit dem Sgraffito gemacht worden sind, haben das bestätigt.

Bietet sich aber die Möglichkeit, im Privatbau einen etwas größeren Reichtum zu entfalten, so ist es empfehlens-

werth, lieber im Ornament minder verschwenderisch zu sein, dafür aber die architektonischen Glieder, Säulen, Pfeiler, Gesimse, Thür- und Fenster-Umrahmungen, in einem Materiale herzustellen, das sich selbst zum Ausdruck bringt. Geringerer Reichthum, aber mehr Wucht und Energie des Ausdrucks würde der Berliner Architektur überhaupt frommen. Der Abweg, der ihr am nächsten liegt, bleibt die Puzsucht, die mit der Unsolidität, das sei nochmals betont, in gefährlicher Wechselwirkung steht. Beide arbeiten sich in die Hände, die Puzsucht, die um jeden Preis ihren Zweck erreichen will, greift zum unsoliden Material, und die Unsolidität, sobald sie einmal in gute Gesellschaft Eingang gefunden hat, verleitet zu immer größerem Cozettiren, und übt damit einen demoralisirenden Einfluß in der Baukunst aus.

In formaler Beziehung stehen die neueren Leistungen der Pariser Architektur viel tiefer als das, was in Berlin geschaffen wird. Trotzdem machen jene vielfach einen tüchtigeren Eindruck, weil ein gutes Material, aus dem auch das Ornament gemeißelt ist, vorherrscht. Schon dies allein nährt einen größeren Sinn, ein lebhafteres Gefühl für Massenwirkung und für energische Composition im Ganzen. Erst in der Ausführung gewinnt der Bau seine eigentliche Existenz, er findet das rechte Verhältniß zu dem Leben, in dessen Mitte er sich stellt. Sehr viele Berliner Architekten dagegen scheinen mehr für das Papier als für die Ausführung zu erfinden. Gezeichnet und aquarellirt nehmen ihre Schöpfungen sich ganz allerliebste aus, für das Album des Architektenvereins, für den Farbendruck von Storch und Kramer sind sie ganz am Platze.

Aber was uns im sauberen Aufriß, in der eleganten perspectivischen Ansicht erfreut, enttäuscht uns oft, wenn wir es ausgeführt sehen. Da sind die Ausladungen zu schwach, die Glieder zu zierlich, es fehlt die Berechnung der Wirkung im Großen.

Von Hause aus hat keine andere Architekturschule eine so gediegene Ausbildung genossen wie die Berliner unter dem Einfluß und der Nachwirkung Schinkel's. Aber gerade mit seinem Princip, das sich auf das Griechenthum gründet, ist eine pußfüchtige und tändelnde Richtung am wenigsten erträglich. Wo eine solche herrscht, wird sie selbst mit den bizarren Formen des Rococo nicht zu so bedenklichen Ergebnissen kommen, als wenn sie ihren Zweck mit antiken Formen erreichen will, deren Lauterkeit und Keuschheit sich zu solcher Auffassung am widerwilligsten hergiebt. Wenn ein Architekt dieser Schule auf größeren Reichthum der Erscheinung ausgeht, so kann er sein Ziel nicht durch reichere, energischere Formen erreichen, denn die griechische Form hat immer den Charakter des Maßvollen, sie geht nicht über die Linie des Rein-schönen hinaus. Er sucht daher zum Ziele zu kommen, indem er durch größere Häufung der Formen dasjenige erstrebt, was die Formen an sich nicht gewähren. Aber gerade durch diese Häufung lassen oft die einzelnen Motive sich gegenseitig nicht zur Geltung kommen, und es wird der Eindruck des Unruhigen und Geschwägigen hervorgerufen. Ueberall der nämliche Erker, Balkon oder Vorbau, der häufig ohne große Rücksicht auf practische Verwendung, mehr der Decoration wegen, da ist. Der Aufwand von Säulen ist selbst bei minder anspruchsvollen Gebäuden außerordentlich, und es

möchte sich vielleicht lohnen, vergleichende statistische Tabellen anzulegen, um den Consum dieses Artikels in Berlin im Verhältniß zu anderen größeren Städten festzustellen. Formen, welche die hellenische Baukunst nur in besonderen Fällen, um eine außerordentliche Steigerung zu erzielen, verwendete, werden behandelt und angebracht, als ob sie etwas Alltägliches wären. Die griechische Kunst, welche der Säule eine solche Gestalt verlieh, als ob der Stein die ihm obliegende Function mit Leben und Bewußtsein erfüllte, ging bei seltenen Gelegenheiten noch einen Schritt weiter und wagte es, die plastisch gebildete Menschengestalt als Träger des Gebälks an die Stelle der Säule zu setzen. Diese Steigerung des Ausdrucks kann von höchster Wirkung sein, aber als Bedingung setzt dies eine maßvolle Anwendung voraus. Im neueren Berliner Privatbau begegnen uns aber Karyatiden auf Schritt und Tritt; an Portalen, an Balkonen, über Säulen, neben Säulen ordnen sie sich ein. Die hellenischen Jungfrauen, welche am Pandroseion auf der Akropolis zu Athen in feierlichem Tempeldienste erscheinen, sind hier dazu erniedrigt, dem privaten Luxus und der alltäglichen Arbeit zu fröhnen. Selbst in rein formaler Hinsicht wird bei der Anwendung von Karyatiden oft fehl gegriffen. Einst hatte Hitzig verstanden, sie bei dem Hause des Bildhauers Drake in der Königsgräber Straße edel und charakteristisch zu verwenden. Wie wenig entsprechend ist dagegen die Rolle, die er sie bei der Villa Hanfemann in der Thiergartenstraße spielen läßt, und wie schwer lastet hier das ausgebildete ionische Säulencapitell auf den schlanken Mädchengestalten. Bei anderen Häusern spielen wieder Atlanten in Hermen-

form eine große Rolle, ein Motiv, welches die Barockarchitektur liebte, zugleich aber viel besser als die Gegenwart zu behandeln mußte. Der wuchtige Männerleib, der aus dem Pfeiler herauswächst, um mit angespannter Muskelkraft zu tragen, muß eine Last finden, die ihm entspricht. Bei den meisten modernen Leistungen ist aber die große Kraftanstrengung überflüssig, auf Schultern und Häuptern ruht meist nur ein leichter Altan; statt der kräftigen Massen, der energischen Profile, zwischen denen solche Atlanten in den Bauten des 17. Jahrhunderts auftreten, stehen sie hier an Fagaden ohne große Formen, ohne breite Flächen, aber mit viel zu vielen Fenstern. — „Fagaden-Gymnastik“ pflegen die Architekten strengerer Richtung diesen Atlanten- und Karnatiden-Lurus zu nennen.

Das Aergste was in solchen gymnastischen Uebungen geleistet wird, kommt im Innern einiger berühmter Concert- und Theateräle vor. Wie unglücklich drehen und wenden sich die mangelhaft costumirten weiblichen Figuren unter der Decke im Kroll'schen Königsaal! und im Victoriatheater sind die tragenden Figuren am Proscaenium gar in das Laufen gerathen und stürmen auf einander zu.

Ueberhaupt zeigen die neueren Festäle, Theater, Vergnügungslokale ähnliche Fehler, wie wir sie im Privatbau finden: eine Puffsucht, die doch nicht über das Glitterhafte hinausgeht, ein Streben nach Glanz und Reichthum, welches dabei doch nur kleinliche Mittel anbietet, hübsche Einzelheiten und geschickte Mache, und doch keine Kraft in der Gesamtwirkung, namentlich nicht in der Farbe. Dies gilt vom Kroll'schen Lokal, obwohl dessen Aeußeres recht elegant und malerisch ist, wie man es von einer

Anlage erwarten darf, die ursprünglich von Knoblauch nach einer Skizze von Perzius geschaffen worden war. Es gilt hier aber namentlich vom Innern, mag dies bei dem Neubau auch mit noch so großer Gewandtheit von Tieß eingerichtet worden sein, der auf diesem Felde wie im Privatbau viel Geschick und vielen Sinn für glückliche Disposition der Räume zu bewähren pflegt.

Bei dem Victoriatheater ist zu bedauern, daß hier kein größerer künstlerischer Ernst in der Durchführung gewaltet hat, denn die ursprünglichen Pläne von Langhans waren schön und würdig. Er hatte glücklich verstanden, an den beiden Enden einer tiefen Bühne zwei verschiedene Theatersäle einander gegenüber zu stellen, beide als geschlossene Räume auszubilden und sie doch als Winter- und Sommer-Theater charakteristisch von einander zu unterscheiden, dem Aeußeren, im Anschluß an römischen Theaterbau, eine bei größter Einfachheit ausdrucksvolle Erscheinung zu verleihen. Der Bau selbst wurde aber nicht ihm, sondern Tieß übertragen; dieser benutzte die Pläne von Langhans in ausgedehnter Weise, wich aber auch in manchen Punkten sehr zum Nachtheil des künstlerischen Eindrucks von ihnen ab. Das Anbringen hervorspringender Treppenthürme an der Hoffaçade macht diese unruhig und zerklüftet, während dagegen die Gartenfaçade heiter und stattlich angeordnet ist und eigentlich nur durch den Mangel sorgsamer Durchführung in gutem Material an höherer künstlerischer Geltung gehindert wird. Zu der eleganten Ausstattung des Innern hat Hitzig mitgewirkt. — Auch die Gartenfaçade des Wallner-Theaters von Tieß könnte noch entschiedeneren Sinn für Composition im

Großen brauchen. Der Circus Renz ist zwar ein Bauwerk Hitzig's, aber wenn auch die Eisenconstruction der Decke technisch gelungen und kühn ist, so kann man hier eigentlich keinen Versuch finden, den Gedanken der räumlichen Anlage künstlerisch durchzubilden. — Unter den übrigen Schau- und Festlokalen bietet das Orpheum in seiner Anlage und Ausstattung am meisten Interesse. Ende und Boekmann, durch einige jüngere Maler unterstützt, haben phantasievolle scenische Effekte entwickelt, und zwar mit einer Farbenwirkung, die reicher als gewöhnlich ist. Im Ganzen aber wurde hier weniger eine Aufgabe des Architekten als vielmehr des bloßen Decorateurs gelöst.

Manche Ausartungen, wie sie in unserer neueren Architektur, trotz der vorhandenen Schulung und Begabung, vorkommen, haben besonders darin ihre Ursache, daß durch den Mangel einer großen und monumentalen Architektur, für welche seit dem Ende Schinkels so wenig geschehen war, der kleinliche, tändelnde Sinn genährt und zur Selbstzufriedenheit verlockt wurde. Seit einigen Jahren ist in dieser Beziehung eine Besserung eingetreten, die ebenfalls, wie die Erfolge des Privatbaues, von denen wir sprachen, dem Aufschwung des bürgerlichen Lebens zu danken ist. Dies bot endlich die großen Aufgaben dar, an welchen der Staat es viel zu lange hatte fehlen lassen.

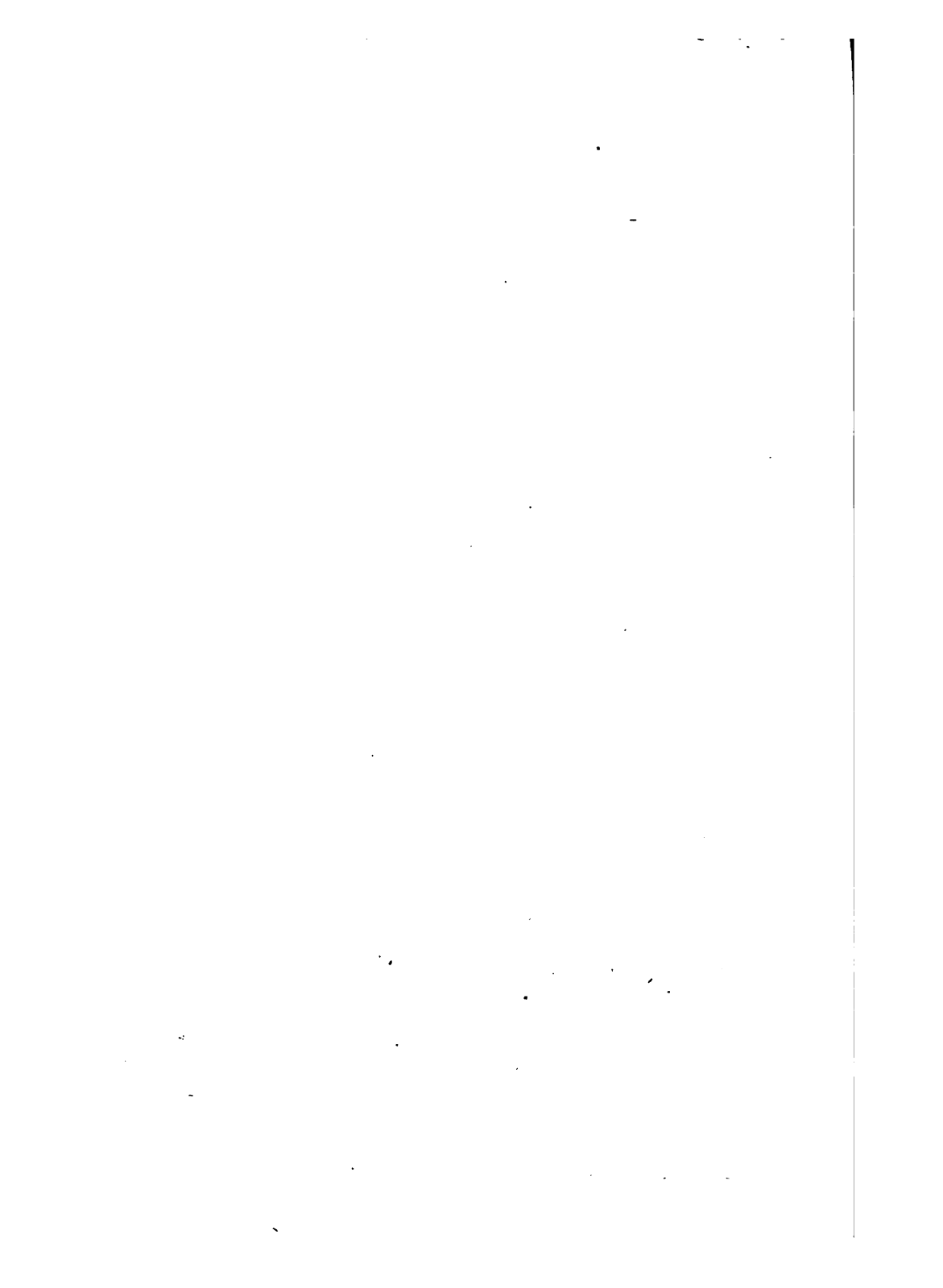
Der Gang der Dinge wäre noch ein anderer geworden, wenn nicht leider ein ungünstiges Schicksal über der ersten großen Aufgabe gewaltet hätte, welche das Bürgerthum bot, der schönsten und bedeutendsten, welche es auf viele Menschenalter bieten konnte. In der Gegenwart ist viel

Mißbrauch mit Concurrenzen getrieben worden, selten aber ein größerer als bei dem Bau des Berliner Rathhauses. Durch die Aufgabe gelockt, theilte sich eine Reihe der tüchtigsten Kräfte an der Bewerbung, es kamen acht künstlerische Leistungen zum Vorschein, es wurden Preise erteilt, aber schließlich wurde keiner der siegreichen Bewerber mit dem Bau beauftragt, sondern ein Architect, der sich gar nicht bei der Concurrenz theiligt hatte und überhaupt noch keine erhebliche Leistung zur Rechtfertigung dieses Vertrauens aufweisen konnte. Wie sehr auch jetzt, durch die glücklichen Leistungen der Vorgänger, der Weg geebnet war, so fiel der neue Entwurf des Herrn Wäesemann doch nur mittelmäßig aus; alle Durcharbeitung nach dieser und nach jener Seite hin, alle Sorgfalt bei der Ausführung haben daran nichts ändern können.

Der leitende Gedanke war gewesen, eine Anlage nach Art der mittelalterlichen Rathhäuser zu schaffen, mit einem großen Thurm der wie ein Belfroi das Ganze beherrscht. Ein lebhafter Anflug an mittelalterliche Formen, namentlich an italienische, ist in dem Berliner Rathhause zu spüren. Aber wenn der Versuch gemacht wird, solche Motive anzuwenden und zugleich die einzelnen Formen im Geiste der Antike zu läutern, so zeigt das eine viel tiefere Kenntniß des Mittelalters und der Antike, zugleich eine reichere Phantasie voraus, als eine auf bloße Nachahmung sich beschränkende Architektur sie braucht. Bei dem Rathhause ergibt sich aus jener Mischung nur eine charakterlose Halbheit. Gerade auf das, was mittelalterlichen Anlagen den besonderen Reiz verleiht, ist verzichtet, auf die Fülle des Einzellebens nämlich, das, um strenge Regelmäßigkeit



Das Kathhaus.
(Büchmann.)



unbekümmert, fest und blühend emporschießt, und zwar um so lebhafter, je ernster das constructive System im Ganzen waltet. Das Rathhaus ist von kasernenmäßiger Einförmigkeit, die große Portalnische in der Mitte, die übrigens nur eine verhältnißmäßig kleine Eingangsthür enthält, hilft dem nicht ab. Für die Bildung der Façaden könnte es kein unglücklicheres Hauptmotiv geben als die Vereinigung der beiden mittleren Stockwerke zu einem scheinbaren Ganzen, und es ist auch gerade an der Hauptfront und größtentheils an der Façade gegen die Spandauer Straße vollkommen überflüssig, weil hier überall größere Hallen und Säle liegen, die durch beide Stockwerke gehen und nach außen sich großartiger hätten aussprechen können. In dem Thurmbau erreicht die Charakterlosigkeit ihren Gipfel. Es fehlt ihm der eigentliche Zusammenhang mit dem Unterbau, sowie die lebendige Entwicklung. Die durchbrochenen Gattabernakel mit luftigen Säulenstellungen, welche sich in den oberen Stockwerken anlehnen, sind zu dünn und schwächlich, die flache Pyramide, welche den oberen Abschluß bildet, ist ein müßiger Aufsatz, ohne Verbindung mit der Architektur.

Das Alles kann durch einen Umstand, den wir gern hoch anschlagen, nämlich durch die sorgfältige Durchführung im Materialbau, nicht aufgewogen werden. Und wie vorzüglich auch der Backstein überall bereitet und angewendet ist, so ist doch auch der an sich glückliche Gedanke, mit Hülfe des Materials selbst eine Farbenwirkung zu erzielen, nicht entsprechend benutzt worden. Granit und Sandstein treten in Vereinigung mit dem Backstein auf, sind aber in den Farben so unglücklich gewählt, daß kein Ton recht

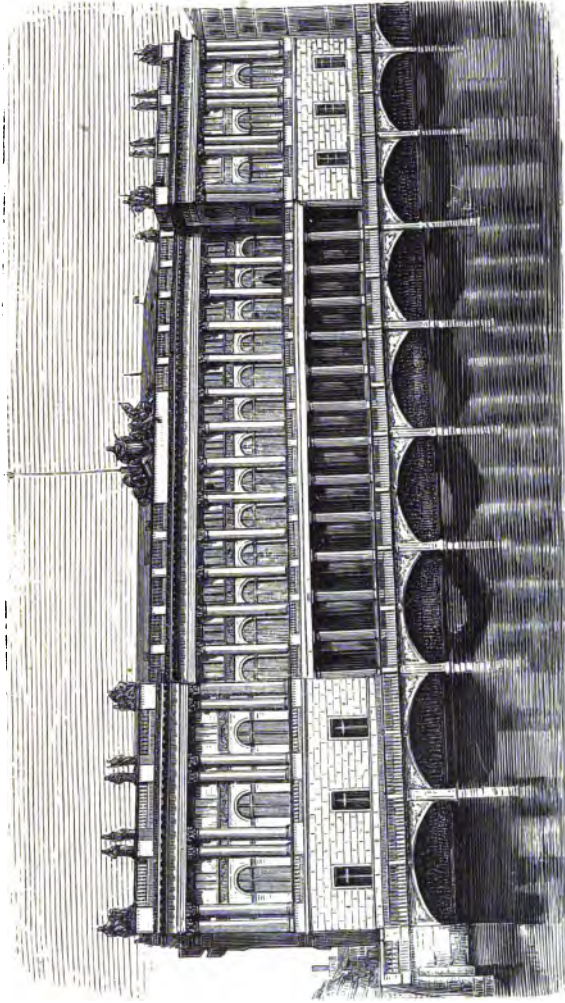
zu dem andern stimmt. Der Sockel des Baues und das Band von hellgräuem Granit, das sich unter dem Hauptgeschoß hinzieht, zerreißen die Harmonie der Färbung durch ihren viel zu lichten Ton. Der Sandstein ist in einer zu untergeordneten Weise, nur bei der inneren Gliederung der großen Fenster, angewendet und hier so trocken behandelt, daß er sich fast nur wie hölzernes Rahmenwerk ausnimmt. Manches, was zur äußeren Ausstattung gehört, die Eisengitter, welche den Lichtgraben umziehen, einige Verzierungen in gebranntem Thon, das elegante Hauptgesims, welches das Gebäude krönt, sind schön gezeichnet und gut ausgeführt. Aber wenn auch das Meiste an und für sich glücklich ist, so stimmt es doch häufig nicht mit der Umgebung, in welcher es auftritt, besonders nicht zu dem hohen Standpunkt, an dem es zu wirken hat, und gerade die zarte Durchbildung ist übel am Plage.

Ähnlich verhält es sich mit den Schönheiten im Einzelnen, welche das Innere des Rathhauses in Fülle gewährt. Seit längerer Zeit steht es beinahe täglich dem Publikum zur Besichtigung offen, das herbeiströmt und willig bewundert. Eine gewisse Größe und Pracht der Räume muß natürlich Eindruck machen. Aber der Mangel an Klarheit und organischer Entwicklung des Grundrisses fällt empfindlich auf. Im Treppenhaus mit seiner gothischen Rippenwölbung, die doch nicht constructiv ausgebildet, sondern bloße Decoration zu sein scheint, stört der Mangel an Lichtwirkung, stört die ungenügende Durchbildung des Stils, die trockene, dürftige Form der Pfeiler, auf welchen die Wölbung ruht. Dabei hat dieser mächtige

Raum keinen Zweck, es folgen ihm keine entsprechenden Lokalitäten, er führt nirgends hin. Der Vorflur, in welchen er mündet, enthält seitwärts drei Thüren zu dem Sitzungsaal der Stadtverordneten, aber da hier der freie Durchgang durch die Reihen der Sitze gehindert ist, kann das um so weniger genügen. Ein in ganz anderem Stil gehaltenes zweites Treppenhaus setzt das erste fort, mit Oberlicht und mit Wandflächen für Gemälde und bis zum ersten Podest beklemmend eng. Auch dies führt nur in gleichgültige Räume, deren ungenügende Höhe außerdem unharmonisch wirkt. Und während die Treppen kein Ziel haben, fehlt dem großen Festsaal, auf den sie eigentlich nach entsprechenden Vorräumen hinzuführen hätten, der geeignete Zugang. Er ist zwischen Räumen von anderer Bestimmung eingefeilt, die Thüren in seiner Schmalseite liegen nicht in der Axe, seine Höhe ist im Vergleich zu der Breite übertrieben, seine Formen sind gewöhnlich, seine Farbe ist nicht glücklich. Die Sitzungssäle der Stadtverordneten und des Magistrats sind in der Decoration am würdigsten und schönsten, man muß zugestehen, daß sie ihrem Charakter entsprechen, und wenn auch im Magistratsaal die scheinbar geschmückte Holzdecke nur in Stück hergestellt worden ist, so ist doch im Uebrigen meist auf gutes Material und auf solide Herstellung geachtet. Ein Architekt von seltenem decorativem Talent, der 1868 verstorbene Kolscher, hat die ornamentale Ausstattung mit eben so viel Phantasie als Geschick geleitet. Selbst die Gänge und Geschäftsräume sind angemessen decorirt, und wenn man auch fast durchgängig eine größere Freude und Kraft in der Färbung vermißt, so verdient doch

die Feinheit des Einzelnen, auch der Geschmack in allen Einrichtungsgegenständen Anerkennung. Die malerische Ausschmückung einiger Räume, die Bilder im Festsaal von Oskar Wegas, die Gemälde von Ernst Ewald im Bibliotheksaal, die Trinkergruppen von August von Heyden im Mittelraum des Rathskellers, stehen auf der Höhe dessen, was die jüngere Richtung in der Berliner Künstlerschaft vermag. Dennoch ist zu bedauern, daß soviel Talent und Meisterschaft sich nicht an eine bedeutendere architektonische Schöpfung anlehnen konnten. Der Genuß an den Einzelheiten wird immer wieder durch die Mängel des Ganzen gestört. Die glänzende Gelegenheit zu einer wahrhaft bedeutenden Schöpfung, die der Stolz der ganzen Stadt hätte sein können, ist unwiederbringlich versäumt worden. Und nicht nur dies! Das neue Rathhaus, bei seiner künstlerischen Werthlosigkeit tritt dennoch dem Publikum in so anspruchsvollem Gewande entgegen, es bietet so manches Bestechende, daß dadurch das künstlerische Gewissen eingeschläfert wird und daß man sich an das Mittelmäßige gewöhnt.

Einen bessern Verlauf nahm die für die neue Börse ausgeschriebene Concurrnz. Hitzig gewann den Preis und sein Entwurf wurde zur Ausführung gewählt. Der Bau zeigt die Formen einer geläuterten Renaissance, ohne hervorragende Originalität im Aufbau, aber von gediegener Stattlichkeit. Dem speciellen Charakter einer Börse gerecht zu werden hat Hitzig nicht versucht. Das Ganze erscheint als ein Palast, aber der Säulengang, der, zum Verkehr einladend, sich vor der Hauptfront entlangzieht, bezeichnet es als einen dem öffentlichen Leben gewidmeten



Die Börse.
(Stückig.)

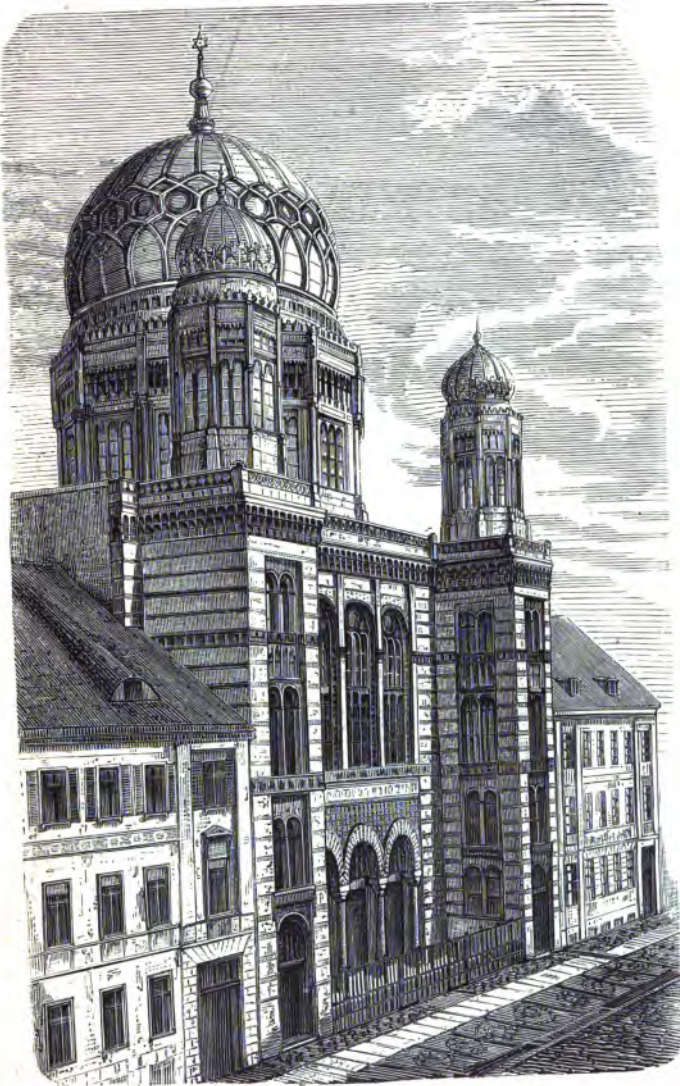


Bau. Die korinthischen Säulen, welche durch zwei Stockwerke reichen und unmittelbar vor der Wand, zwischen den Fenstern, stehen, sind nicht gerade ein eigenthümliches Motiv und bringen es mit sich, daß die ganze Composition gewissermaßen im Fortissimo gehalten ist. Aber bei dieser Vortragsweise bleibt sie wenigstens durchgängig auf ihrer Höhe. Vielleicht könnte man den Unterbau etwas kräftiger wünschen, vielleicht sind auch die hervortretenden Seitensflügel in der Decoration etwas zu stark betont. Aber mit Befriedigung sieht man, daß der ganze Bau in ein Festgewand von edlem Stoff, nicht blos in vergänglichem Flitter gehüllt ist. Die Börse zeigt die ersten ganz in Sandstein durchgeführten Façaden in Berlin. Es war damit ein wirksames Beispiel gegeben.

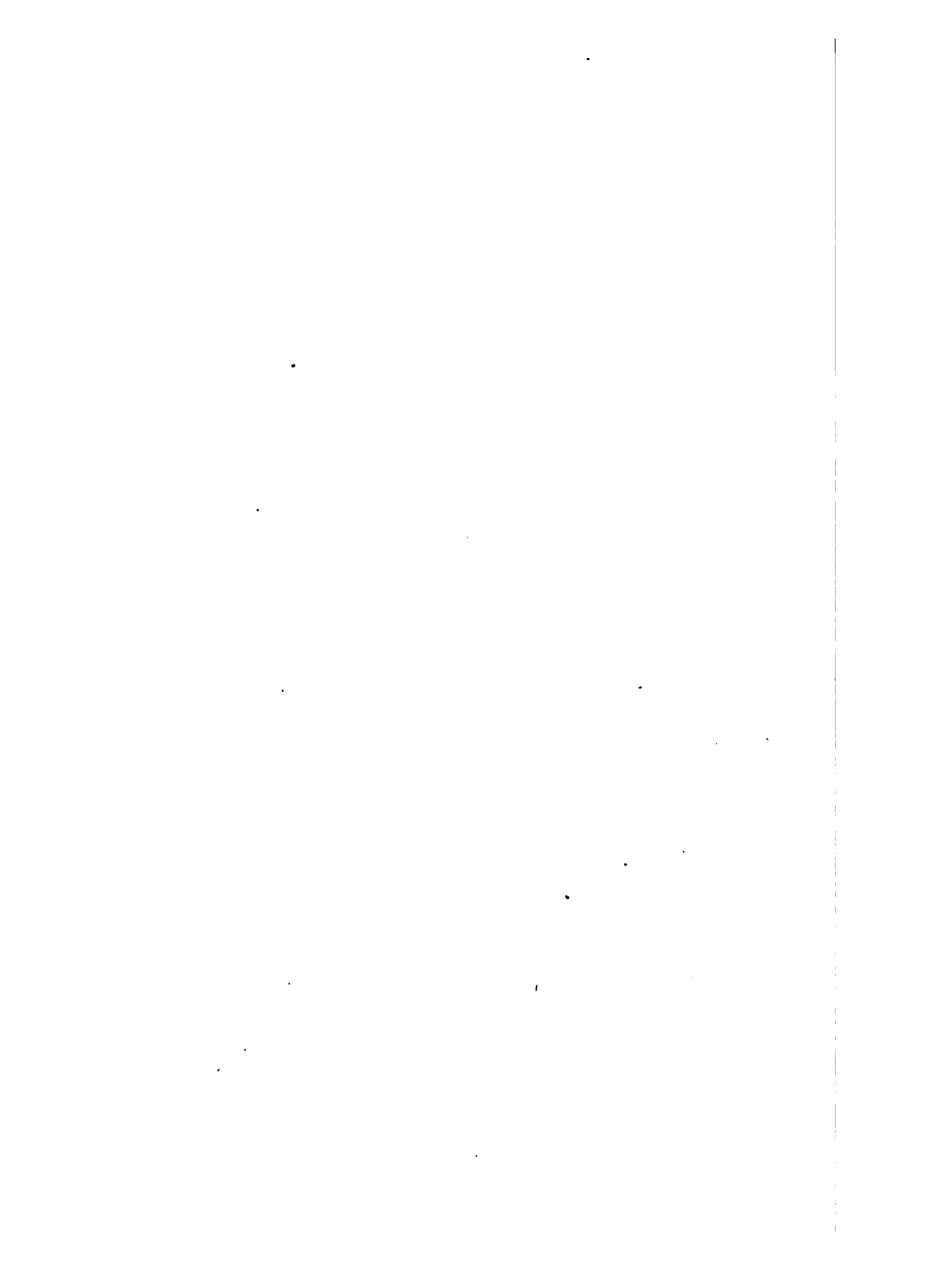
Das Innere kommt dem Aeußern nicht völlig gleich. Ihm fehlt eine feinere und interessantere räumliche Entwicklung. Der große Saal machte nicht den Eindruck, der den aufgewandten Mitteln ganz entsprechend wäre. Seine Zweitheilung, durch welche Fonds- und Productenbörse getrennt werden, hätte entweder etwas schwächer betont oder entschiedener durchgeführt werden müssen. Die prächtigen Säulengalerien sind zu schmal um recht ausdrucksvoll zu sein. Durch den Marmorschmuck der Wände, durch die Granitsäulen mit Bronzcapitellen ist eine polychrome Wirkung erreicht worden, aber es fehlte der Muth, um recht in die Farbe zu gehen. Die Beleuchtung, deren Unzulänglichkeit in praktischer Hinsicht hervor gehoben wird, ist auch in ästhetischer Hinsicht wegen ihrer Zerstreutheit nicht vorwurfsfrei. Während am Aeuße-

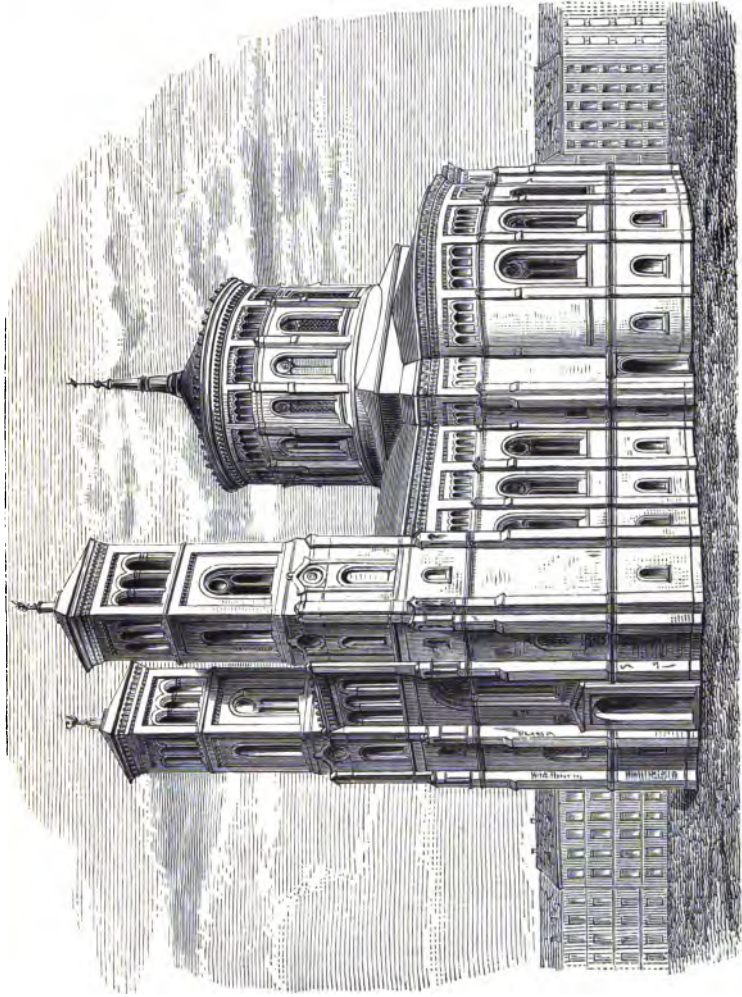
ren die decorative Sculptur zu erfreulicher Mitwirkung gelangt ist, sind die Wandgemälde im Innern auf einen ungünstigen Platz beschränkt.

Als die jüdische Gemeinde mit dem Plan umging, sich eine neue Synagoge zu gründen, schrieb sie keine Concurrenz aus, sondern wandte sich von vornherein an einen Baumeister ersten Ranges, in den sie bei einer solchen Aufgabe besonderes Vertrauen setzte, an Knoblauch. Schwierigkeiten, welche der schmale, schief gegen die Straße liegende, seltsam ausgezackte Bauplatz bot, waren zu überwinden. Knoblauch vermochte das, und entwickelte gerade aus diesen ungünstigen Bedingungen Motive von besonderem Reiz. Ihnen sind die polygone Vorhalle, welche so geschickt vermittelt, ferner die allmälige Steigerung des räumlichen Eindrucks und manche glücklich wirkende Abweichung von der symmetrischen Strenge zu danken. Es ist in der Gegenwart allgemeiner Brauch geworden, die Synagogen im arabischen Stil zu halten, um das orientalische Wesen zum Ausdruck zu bringen. Man kann es für fraglich halten, ob das wirkliche Berechtigung hat. Jedenfalls verstand Knoblauch sich in dem gewählten Stil zu bewegen, und zugleich bewährte er sich dadurch als den Schüler Schinkels, daß es ihm nicht auf bloße Wiederholung des historisch Abgeschlossenen ankam, sondern daß er dies als ein dargebotenes Material ansah, dem erst die neue Gestaltung von selbständiger Künstlerhand einen Werth für das moderne Leben verleihen konnte. Mit Verständniß hat Knoblauch die Leistungsfähigkeit der Eisenconstruction dem kühnen Aufbau des arabischen Stiles dienstbar gemacht.

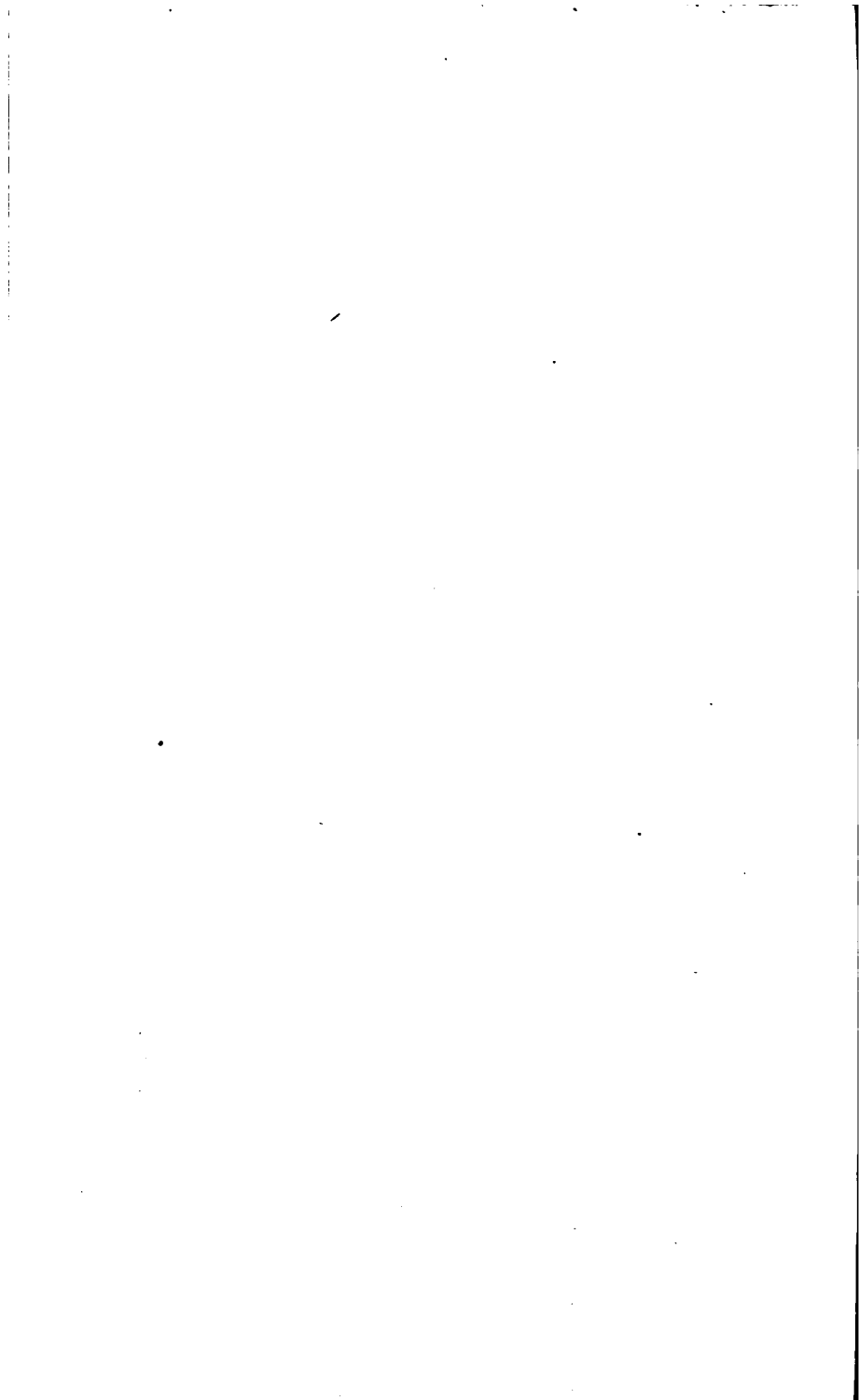


Die Synagoge.
(Knoblauch.)





Die Thomaskirche.
(St. Th.)



Bei zauberhafter Schlantheit und Leichtigkeit zeichnet der Innenraum sich durch Schönheit der Verhältnisse aus. Die farbige Decoration, nach Knoblauchs Erkrankung von Stüler geleitet, giebt nicht die volle maurische Pracht, sondern ist milder gestimmt, übt aber bei abendlicher Beleuchtung, auf die sie berechnet ist, eine zarte, harmonische Wirkung. Die Fassade, in schön bereitetem Backstein und ebenfalls glücklich in der Farbe, ist, den örtlichen Bedingungen gemäß, nicht der unmittelbare Ausdruck des innern Hauptraums, sondern ein selbständiger Vorbau mit einer Kuppel gekrönt, die sich über dem Saal der Gemeindeältesten erhebt. Trotz geringerer Breitenverhältnisse vermag diese Front die anstoßenden Privathäuser effectvoll zu beherrschen.

Die Würde und die Schönheit, in welcher die jüdische Gemeinde sich ihr Gotteshaus gegründet hat, können der Mäglichkeit, in welcher meist die evangelischen Kirchen behandelt werden, ein beschämendes Beispiel sein. Dennoch sind auch auf diesem Gebiet in den letzten Jahren wenigstens zwei höchst beachtenswerthe Leistungen entstanden. In der Nähe des großen Krankenhauses Bethanien erhebt sich die Thomaskirche von F. Adler, ein neuer Versuch, mittelalterliche Motive durch freie Behandlung für die Gegenwart zu verwerthen. Auch hier sind die Verhältnisse mäßig, aber bei geschicktem Grundriß wurden die Forderungen des evangelischen Cultus mit denen der monumentalen Würde in Einklang gebracht. Der Gedanke des Centralbaues überwiegt; neben der räumlich entwickelten Querhaus- und Chorparthie beansprucht das nicht sehr

ausgedehnte Langhaus, von schmalen Gängen anstatt selbstständiger Seitenschiffe eingeschlossen, keine maßgebende Bedeutung. Die Formen des schönen Backsteinbaues mit der flachgedeckten Kuppel und zwei Facadenthürmen sind von dem norditalienischen Kirchenbau des romanischen Stils und der Renaissance beeinflusst. — Bei verwandten Formen, bei ähnlicher Grundrisanlage, doch ohne Kuppel und mit einem Thurm an der Westseite, hält sich die Zionskirche von Möller und Orth, in der Rosenthaler Vorstadt, etwas näher an die Tradition, das Streben nach neuen geistvollen Combinationen ist nicht so auffällig und die Wirkung deshalb noch befriedigender. Bei dem Anblick vom Chor und von den Seiten her stellt sich das schön durchgeführte Aeußere mit seiner lebendigen Gliederung, den krönenden Zwerggalerien und der Terracottadecoration am ansprechendsten dar; die hohe freie Lage ist gut benutzt. Das Innere harrt noch immer des Ausbaues.

Nicht bloß die Entstehung einzelner hervorragender Bauwerke, sondern ebenso sehr größere Anlagen, welche ganze Stadttheile veränderten, kommen jetzt in Betracht. Es wurde eine neue Hauptverbindungsline zwischen der westlichen und der östlichen Hälfte von Berlin hergestellt, durch die Verlängerung der französischen Straße und den Durchbruch der Stehbahn. Es entstand ein neuer Stadttheil zwischen dem Königsplatz und dem Hamburger Bahnhof, welcher für elegante Wohnhäuser und für öffentliche Gebäude Raum gewährte; schöne Brücken und Quais, besonders die Alsenbrücke, welche ihre künstlerische Erscheinung der Mitwirkung von Stüler dankt, fanden ihre

Stelle. Die Stadtmauer wurde beseitigt und dadurch ergab sich die schöne Königsgräzer Straße. Mehr und mehr erweiterte sich Berlin nach außen, es wurde die Feststellung eines bis in das Einzelne bearbeiteten Bebauungsplanes nöthig, um die Entwicklung der großen Stadt nicht dem Zufall preiszugeben. Vor allem forderten aber die Anlagen, welche dem Verkehr dienen, ihr Recht.

Zu den lockendsten Aufgaben für den Architekten der Gegenwart kann die Anlage von Bahnhöfen gehören. Ihre Größe steht in bedeutenderen Städten gewöhnlich mit ihrer Pracht und Stattlichkeit in Einklang. Gerade bei solchen Gelegenheiten versteht sich unsere oft so sparsame Zeit dazu, die Mittel mit vollen Händen zu gewähren. Die Hauptmotive der Anlage sind klar vorgezeichnet, aber in den einzelnen Fällen treten, namentlich aus örtlichen Bedingungen, interessante Modificationen ein. Der Architekt darf mit großen Massen schalten, gewöhnlich ist ihm die Gelegenheit zu wirkungsvoller Gruppierung geboten. Das Motiv des Hauptraums ist eins der glücklichsten, die es geben kann, eine mächtige Halle, bei der allerdings die Schwierigkeiten zu überwinden sind, die sich aus der Verbindung der monumentalen Architektur und der Decke in Eisenconstruction ergeben. Stattliche Eingänge, schöne Vorhallen und Säle müssen sich an einander reihen. Endlich genießen solche Gebäude den Vortheil, nie das Leben zu entbehren, auf das sie angewiesen sind, sondern sie werden stets gesehen und betreten. Ein Baumeister ersten Ranges muß, wenn er sich einer solchen Aufgabe unterzieht, ein Werk schaffen können, das an Größe, Raumentwick-

lung und Pracht, endlich an Bedeutung für das Leben ebenbürtig neben den Thermen des alten Roms steht. Freilich würde es uns schwer werden, solche Leistungen zu nennen. In England, das bis jetzt die größten Bahnhofsanlagen besitzt, sehen wir nur einen Aufbruch nach dem andern entstehen, große Hallen mit kahlen Wänden, formlos, ohne Schmuck, während an ihr Ende meistens ein großes Gasthaus, wie eine vorgeschobene Decoration, gebaut ist. In Paris hat man einige Bahnhöfe mit großem Luxus und nach den Plänen der ersten Architekten errichtet, ohne daß ihr künstlerischer Werth in jedem Falle dem Aufwand entspricht. Dasselbe gilt von dem Nordbahnhof in Wien, obwohl hier die prächtige Innenentwicklung dem unruhigen Aeußern weit überlegen ist. Ein Meister wie Semper dagegen hat sich wiederholt mit Entwürfen dieser Art beschäftigt, und seine Pläne, wenn auch modificirt, liegen dem schönen Bahnhof in Zürich zu Grunde.

Die ursprünglichen Bahnhöfe Berlins gehören einer viel früheren Epoche an und bleiben deshalb an Ausdehnung wie an Stattlichkeit weit hinter den Ansprüchen, die man heut macht, zurück. Erst die letzten Jahre haben uns mit einigen neuen Anlagen beschenkt, welche das Versäumte nachzuholen suchen.

Keine davon kann sich freilich an künstlerischem Verdienst mit dem erwähnten Bahnhof in Zürich vergleichen; keine macht durchgehend den Eindruck eines großen Monuments. Das künstlerische Ziel, die Eisenconstruction der Halle mit den architektonischen Formen des Aufbaues möglichst harmonisch zu verbinden, ist nicht immer erreicht.

Bei dem Görlitzer Bahnhof, von Orth, fallen diese beiden Elemente am merklichsten auseinander. Auch die Façade ist nicht gut componirt. Derselbe Architect, der bald darauf bei der Domconcurrentz ein reiches Compositionstalent und eine glänzende Phantasie bewährt hat, zeigte sich hier nicht fähig, große Massen zu bewältigen, sondern theilte sie auf so kleinliche Art, daß sie um ihre Wirkung gebracht sind. Viel Bedenkliches in der Behandlung der Details, wie die plumpen Säulencapitelle an Portalen und Unterfahrten, kommt hinzu, und die Durchführung verräth nur zu sehr die Hast und die Flüchtigkeit des Speculationsbaues.

Dieser Leistung ist der Ostbahnhof weit überlegen, in der Sorgfalt und Eleganz der Ausführung, außen wie innen, in der Behandlung des Backsteinmaterials, in der Durchbildung aller einzelnen Formen. Bei dem Detail des Aeußeren, dessen Zeichnungen von Adolph Lohse (geb. 1807, gest. 1867), dem Erbauer des Wilhelms-Gymnasiums und der Villa des Prinzen Albrecht von Preußen bei Dresden, herrühren, sind höchstens die zahlreichen Akroterien so verwendet, daß man an ihnen Anstoß nehmen kann; sie treten hier nicht, wie ihnen zukäme, als krönende und frei endende, sondern als überleitende Formen auf. Durch stattliche Vestibüle gelangt man in Wartesäle von geschmackvoller Einrichtung, auch die Behandlung der eisernen Deckenconstruction und die farbigen Muster der Oberlicht-Fenster sind hier sehr schön. Die Construction der Halle, namentlich in ihrer Verbindung mit den Wänden, wirkt unstreitig glücklicher als beim

Görlitzer Bahnhof. Der Baumeister Lucae hat kürzlich, in einem sehr beachtenswerthen Aufsatz über die ästhetische Ausbildung der Eisenconstruktion, von der Ostbahnhofhalle mit Recht gerühmt, daß in ihr vortreffliche Schritte gethan seien, das Schweben der Decke darzustellen, wenn gleich eine vollständige Lösung dieser Aufgabe auch hier noch nicht erfolgt sei. Was dagegen bei allen sonstigen Vorzügen dieses Bahnhofsgebäudes enttäuscht, ist die Composition der Façade. Sie ist zunächst in ihrem Ausdruck ziemlich nüchtern, sodann aber als ein vorgeschobenes Decorationsstück behandelt, ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern. Hier hätte nicht versäumt werden dürfen, eins der schönsten architektonischen Motive, die Halle, auch nach Außen hin zur Erscheinung zu bringen, wie es zum Beispiel in Paris beim Straßburger und beim Nordbahnhof, den Zielpunkten glänzender Boulevard-Perspectiven, geschehen ist. Aber dem Ostbahnhofe fehlt überhaupt das von einem selbständigen, erfindenden Künstler aufgedrückte Gepräge, er erscheint mehr als das solide und sorgfältig durchgeführte Produkt einer Baubehörde, in welchem kein Auftreten eines wahrhaft schöpferischen Elements erwartet werden kann.

Der Niederschlesisch-märkische Bahnhof, in der Anlage verwandt, zeichnet sich dadurch aus, daß der Versuch, die innere Halle an der vorderen Schmalseite zum Ausdruck zu bringen, hier glücklich, wenn auch noch nicht durchgreifend genug, gemacht ist. Eine zweite, noch überlegene Lösung dieser Aufgabe bietet der neue Lehrter Bahnhof dar, der aber nicht in Backsteinbau gehalten

ist, sondern Renaissanceformen zeigt, welche auf Sandstein und Terracotta berechnet waren. Die Schnelligkeit, mit welcher der Bau betrieben werden mußte, brachte dann freilich mit sich, daß man vielfach doch zum Cementputz griff; nur Säulen und Gesimse sind ganz in ächtem Materialbau gehalten. Der im Bau begriffene Potsdamer Bahnhof zeigt eine Palastfaçade bei glücklicher Verbindung von Sandstein- und Ziegelarchitektur. Die Bedingungen waren hier andere, indem die Grundfläche der Bahnhofshalle weit über dem Niveau der anstoßenden Straßen gelegen ist.

XI.

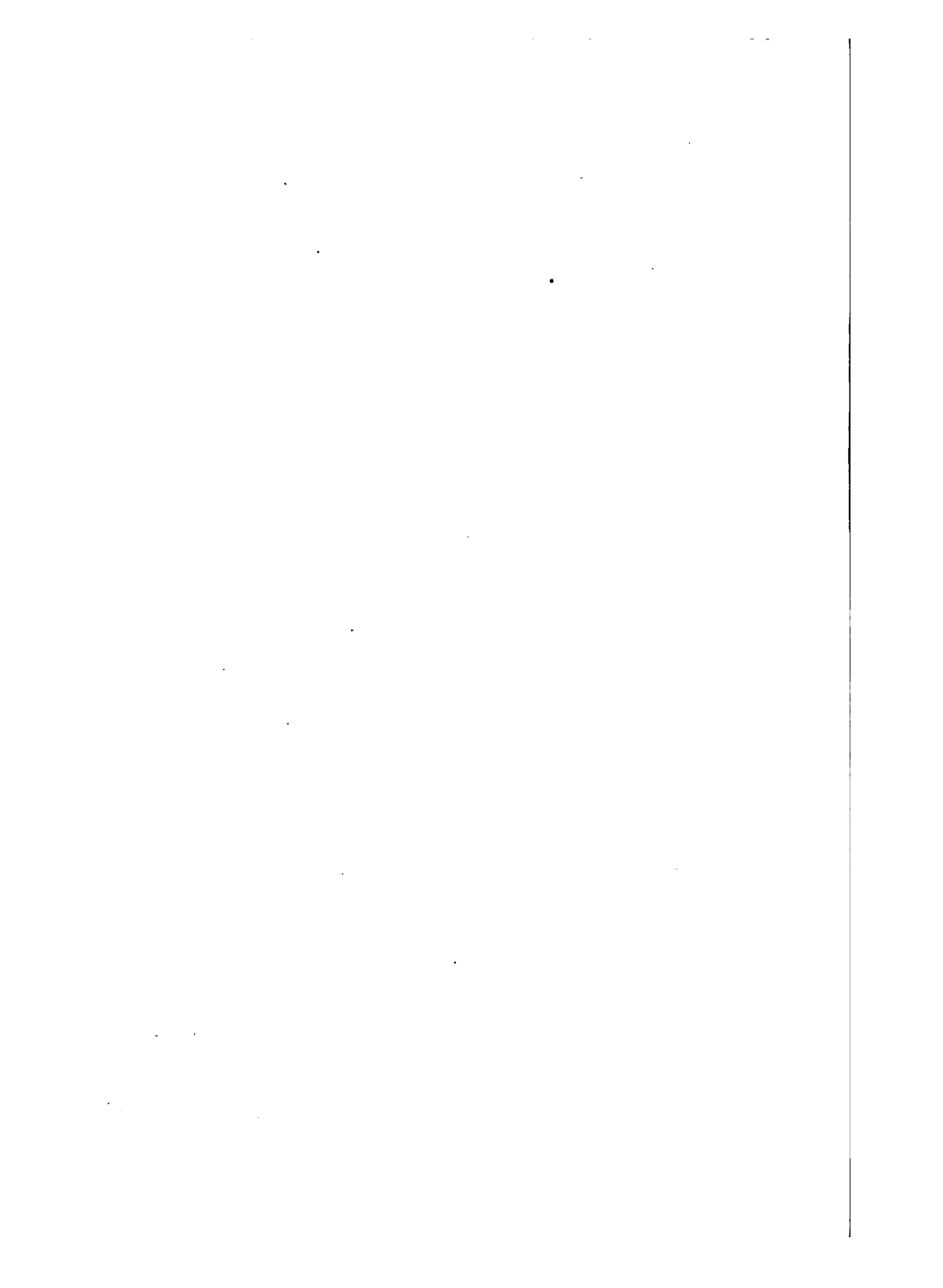
Die jüngste Zeit.

Indem sich unsere Betrachtung mehr und mehr der allerneuesten Zeit nähert, ja sogar schon Werke, die noch im Bau begriffen sind, berührt hat, haben wir vor Allem darauf mit Befriedigung hinzuweisen, daß gerade zwei den Zwecken der Wissenschaft gewidmete Gebäude es sind, in welchen nach langer Zeit wieder die ersten, durch den Staat hervorgerufenen Schöpfungen von künstlerischer Bedeutung vor uns stehen. Es sind die Anatomie und das Chemische Laboratorium von A. Cremer. Kurz nachdem Kaiser Wilhelm, damals als Prinz-Regent, die Leitung des preussischen Staates angetreten, wurde von ihm das erstere dieser beiden Bauwerke der Universität bei ihrem fünfzigjährigen Jubiläum gewidmet.

Der Anatomie kommt ihre nach allen Seiten freie Lage im Garten der Thierarzneischule zu Statten. Vielleicht ist das schöne Gebäude dadurch zu sehr vom Strom des großen Lebens entfernt und den Blicken des Publikums entzogen, aber das freundliche Grün der Umgebung hebt seine Architektur. In dieser ist der Charakter des roma-



Die Anatomie.
(Greiner.)



nischen Stils, wie er in Italien auftrat, festgehalten, aber mit einer solchen Läuterung im Detail, daß sich die Formen bereits der Renaissance nähern. Mit den vorspringenden Flügeln, den thurmartig erhöhten Ecken, dem höheren, reicher decorirten Mittelbau, vor dem sich an der Hauptfront der einfache, auf zwei Sandsteinsäulen ruhende Vorbau des Portals öffnet, während an der Rückfront ein halbes Achteck, das anatomische Theater enthaltend, hervortritt, gliedert das Ganze sich lebendig und übersichtlich. Der Backstein ist vortrefflich behandelt, alle architektonischen Formen sind seinem Charakter gemäß gestaltet: die hervortretenden, über das Gesims emporkwachsenden Strebepfeiler an den Mauerkanten, die eisenartigen Streifen, welche den Mittelbau gliedern und der Rundbogenfries unter dem Hauptgesims. Dazu kommen, als ein belebendes Motiv, die Streifen gelben Backsteins, welche die lichtrothen Mauerflächen horizontal durchschneiden.

Das Chemische Laboratorium, in der Georgenstraße, zeichnet sich ebenso wie der vorige Bau durch die Zweckmäßigkeit seiner inneren Disposition und durch die vollendete Sorgfalt aus, die sich auf jede Einzelheit der Ausstattung erstreckte. Aber eine so freie Anordnung wie dort war hier der Lage wegen nicht möglich. Bei einer nur mäßigen Frontbreite war die Baustelle von bedeutender Tiefe, dabei von Nachbargrundstücken beiderseits eingeschlossen, und so wurde es nöthig, den inneren Höfen eine bedeutende Ausdehnung zu geben. Ein Gebäude von dieser Bestimmung hatte ja namentlich ein Erforderniß: nämlich Licht. Eben diese Rücksicht wirkte auch auf die Gestaltung der Fassade ein; es mußte eine

möglichst bedeutende Fensterbreite bei möglichst schmalen Stützen gewonnen werden. Um aber dem Breitenverhältniß der Fenster in beiden Stockwerken nicht zuviel Uebergewicht über die Höhe einzuräumen, sind die ziemlich tief gelegten Fensternischen bis zum Fußgesims herabgeführt. Von der Wandfläche bleiben im Obergeschoß nur pilasterartige Streifen übrig, welche als eine Art Rahmenwerk behandelt sind. Der Rundbogenstil ist festgehalten, für ein edles Ornament in gebranntem Thon bieten das Gurtgesims, welches die Stockwerke trennt, die Brüstungen der Fenster, der obere Fries und das Hauptgesims Raum. Die drei Thore der offenen Vorhalle, die in das Erdgeschoß einspringt, sind durch schöne, schmiedeeiserne Gitter geschlossen. Eine Säulen-Attika bildet eine wirkungsvolle Krönung. Die Fassade hat einen palastartigen Charakter, zeigt aber zugleich den Ernst und die Ruhe, wie sie einem Bauwerk ziemen, das der Wissenschaft dient. Niemand wird in dem Chemischen Laboratorium das Lehrgebäude verkennen. Diese charaktervolle Schönheit wird durch die tiefrothe Farbe des Backsteins, derjenigen an der Bauakademie gleich, unterstützt. Der Formcharakter entspricht, bei geschickter Verwendung einiger mittelalterlicher Motive, den Backsteinpalästen der italienischen Renaissance in Oberitalien, deren Einfluß auf Schinkel, schon bei seiner ersten Reise nach dem Süden, und in der Folge auf seine Bauakademie, uns bereits bekannt ist. Nur schloß Cremer, indem er auf dem Wege Schinkels einen richtigen Schritt weiter that, sich noch etwas enger jenen Renaissance-Vorbildern an.

Und wenn wir uns jetzt erinnern, wie es im 16.

Jahrhundert gerade das Eindringen der Renaissance war, das in der Mark das richtige Verhältniß der Architektur zu dem Material trübte und dem Fußbau den Weg bahnte, so glauben wir zu sehen, daß von derselben Seite, von der aus die Wunde geschlagen ward, endlich auch die Heilung zu erwarten ist. Nichts kann zu dieser förderlicher sein, als ein besseres Verständniß der Renaissance, welches diesen Stil in seiner ursprünglichen Mannigfaltigkeit würdigt, sich namentlich über sein Verhältniß zum Material, seine in guter Zeit nie verleugnete Eigenschaft klar wird, keinen Stoff für etwas Anderes auszugeben, als er ist.

Allmählig ist 'es endlich dahin gekommen, daß jenes unsolide und unleidliche Verwenden von Surrogaten und Verputzung, an welchem die Architektur in Berlin so lange zu leiden hatte, in der öffentlichen Architektur und theilweise auch im Privatbau in seine Grenzen gewiesen wurde. Neben dem Ziegelbau wurde auch der Sandsteinbau immer häufiger verwendet, und hierfür war das gute Beispiel, welches H zig's Börse dargeboten hatte, von Bedeutung. Früher war man beinahe zu schüchtern, zu sehr an die Karglichkeit gewöhnt gewesen, um dies weit hergeholte Baumaterial überhaupt in Betracht zu ziehen. Jetzt lernte man einsehen, daß seine Verwendung wenigstens in den Bereich der Möglichkeit gehörte. Im Privatbau machte man sich das zuerst klar; wo größerer Luxus gestattet werden konnte, wendete man zunächst an Stelle der aufgemauerten und mit Stuck überzogenen Säulen solche von wirklichem Sandstein an, während der Anstrich im Uebrigen in Sandsteinfarbe gehalten war. Dann ging man schritt-

weise weiter. Bei öffentlichen Gebäuden ist in neuerer Zeit Sitte geworden, Sandstein- und Backsteinbau zu verbinden, wozu ebenfalls, wie wir noch sehen werden, im Privatbau der Anfang gemacht wurde. Die Anwendung des Backsteins allein, so Bedeutendes seit Schinkel mit ihm geleistet worden ist, so sehr er für zahlreiche Zwecke, für viele Gattungen von Gebäuden ein geeignetes und charakteristisches Material bleibt, wird doch schwerlich für alle Aufgaben der Baukunst genügen können. Seine Formsprache ist eine bedingte, eine vielfach eingeschränkte, unsere Architektur würde ein einförmiges, vielleicht sogar düsteres Gepräge erhalten, gewisse Mittel des künstlerischen Ausdrucks würden ihr verschlossen bleiben, wenn sie sich nicht mitunter gestatten wollte, auch vom Hausstein einen ausgedehnteren Gebrauch zu machen. Eine Möglichkeit, im Luxus nicht ganz so weit zu gehen, wie es der Fall ist, wenn man Facaden ganz aus Sandstein herstellt, und dabei doch nicht die Zuflucht zur Verpugung zu nehmen, bietet sich dar, wenn man diejenigen Theile welche architektonisch thätig erscheinen, in Sandstein, die als bloße Füllung behandelte Wand dagegen in Backstein hält.

Eine der vorzüglichsten Leistungen dieser Art tritt uns in den bis jetzt vollendeten Theilen der neuen Bank von H i z i g entgegen, die sich ebenso durch die vortreffliche Behandlung und die fein abgestimmte Farbe der verwendeten Materiale auszeichnet, wie durch die glücklichen Verhältnisse und die edle Plastik der Formen, die überall die Profilirungen zeigen, welche der betreffenden Stelle angemessen sind. Eine gleiche Verbindung der beiden Stoffe zeigt der in schlichter Pilasterarchitektur gehaltene Cassen-

verein in der Oberwallstraße, von Gropius und Schmieden. Ferner der Bau der neuen Münze, für die noch eine Zeichnung Stüler's vorhanden war. Ihre Früh-Renaissanceformen sind kräftig und charakteristisch, aber es fehlt nicht an störenden Einzelheiten, die um so empfindlicher sind, als das Auge unwillkürlich vergleichend zu der nahen Bauakademie hinüberschweift. Die schweren Eckpilaster aus mächtigen Quadrern, welche die Backsteinwand einschließen, erscheinen übertrieben derb und sie rufen doch nicht einmal den Eindruck von Festigkeit, den man von ihnen erwartet, hervor, weil stets Fuge über Fuge liegt, statt daß die Fugen von Schicht zu Schicht wechseln. Der Fries von Schadow ist von der alten Münze, deren Abbruch leider in Aussicht genommen sein soll, hierher verpflanzt worden und zieht sich als ein wirkungsvoller Gurt über dem Erdgeschoß entlang. — Leider hat eine andere größere Aufgabe der Baukunst kein glückliches Schicksal gehabt: das Generalstabsgebäude, an einer der schönsten Stellen Berlins, am Königsplatz, gelegen. Hier kann das Material allein die künstlerischen Mängel nicht decken. Ein oberes Stockwerk in Pilasterarchitektur ist auf einen Unterbau gesetzt, mit welchem es nicht harmonirt, die Verhältnisse sind nicht glücklich und die Farbenwirkung ist charakterlos. Schade, daß in einer Stadt, die so bedeutende künstlerische Kräfte im Baufache besitzt, solche im Dunkel von Büreaus und im Schoße von Behörden ausgebrüteten Produkte an das Licht treten! Und auf demselben Platze wird eben ein Monument errichtet, das leider auch zu den bedenklicheren Leistungen der neueren Zeit gehört: das Denkmal der großen Thaten

von 1864 bis 1871. Einer der besten, bewährten Architekten aus Schinkel's Schule, Strack, hat den Entwurf gemacht. Aber nach dem Eindruck des Modells kann man sich nicht verhehlen, daß hier ein ganz akademisches Werk von dürftiger Erfindung zu erwarten ist: Eine colossale Säule auf hohem Unterbau, umgeben von einer runden Halle kleinerer Säulen, aus der sie herauswächst. Der Obertheil ihres Schaftes wird durch drei Reihen erobelter Geschütze ausgestattet, die — nicht sehr stilvoll — innerhalb der Cannelirungen ihren Platz finden. Mag dann immethin an diesem Werk der Plastik und Malerei eine glänzende Mitwirkung zugebacht sein, mag eine noch so schöne Statue von Drake die Säule in einer Höhe krönen, in der ihre rechte Würdigung schwierig ist — das Alles kann mit dem für großen Maßstab kleinlich Gedachten nicht verfühnen. Ein solches modernes Römerthum mag man eher dem Volke überlassen, das von jeher Beruf dazu gezeigt hat, der Nation, über welche der letzte der hier gefeierten Siege erfochten ward. Uns hat Schinkel auch für rein ideale Denkmäler ganz andere Muster aufgestellt.

Wie im öffentlichen, so treten auch im Privatbau die Richtungen immer stärker hervor, welche die von Schinkel und seinen unmittelbaren Nachfolgern gesteckten Grenzen zu erweitern streben und sich entschiedener der Renaissance nähern. Eine Reihe der talentvollsten jüngeren Architekten verfolgt diese Bahn. Zu denjenigen, welche es mit dem größten Erfolge thun, gehören Hennike und von der Hude. Proben ihres Geschmacks gewähren einige große Miethshäuser in der Stadt, dann ein in den Verhältnissen höchst glückliches kleines Wohnhaus am Hofjäger, bei

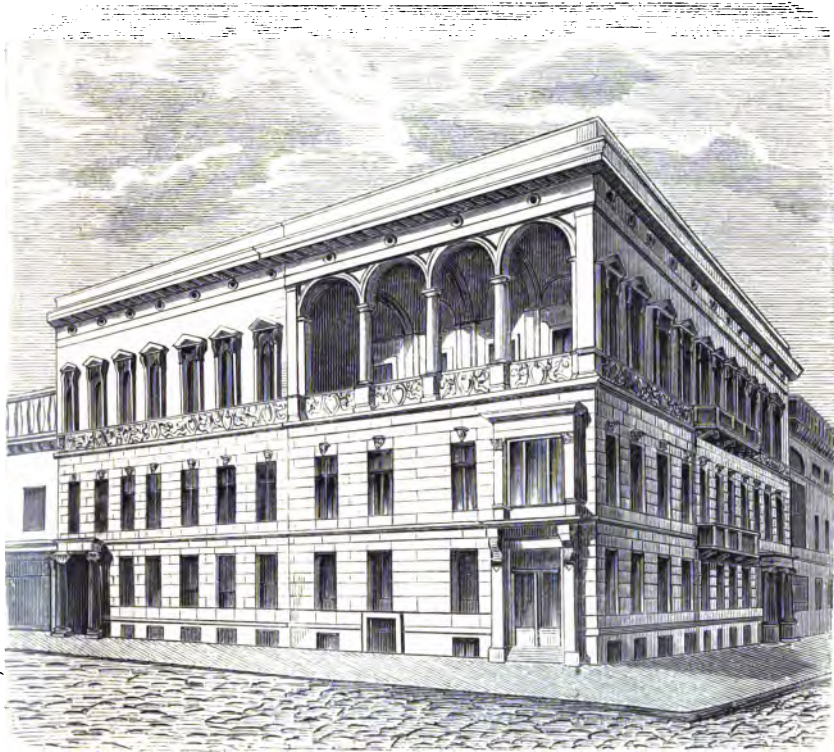
welchem auch ein nachahmenswerther Versuch gemacht ist, die Fagade mit Gemälden zu zieren. Und während eigentlich das Rococo der Berliner Schule sonst ziemlich fern geblieben — das von Arnim gebaute Schloß des Prinzen Friedrich Carl in Klein-Glienike bei Potsdam bildet eine Ausnahme — läßt von der Hude in dem Sußmann'schen Hause in der Hohenzollernstraße den vollen Reiz der Rococo-Laune walten. Es ist ein Bau, der sich zwar vorzugsweise durch die gute Disposition und die edle Ausstattung der inneren Räume auszeichnet, aber auch nach außen durch einige kede und anmuthige Motive überrascht, die vielfach dem Zusammenwirken des Architekten mit dem Bildhauer und Bauherrn zu danken sind.

Sehr verdienstlich sind mehrere Versuche von der Hude's, Sandstein- und Backsteinbau zu verbinden, in welchen er für Berlin tonangebend war. In dem Markwald'schen Hause in der Thiergartenstraße, das zu den ersten Leistungen dieser Art gehört, stimmt der röthliche Sandstein, in welchem Pilaster, Fensterumrahmungen, Gesimse ausgeführt sind, in seinem Ton vortrefflich zu den blaß gehaltenen Backsteinwänden; naiv und originell, dem Willen-Charakter angemessen, ist das Dach entwickelt. Durch anmuthige Verhältnisse bei wohlthuender Anspruchslosigkeit ist eine schöne Wirkung erreicht. Eine ähnliche Verwendung beider Stoffe finden wir am Gerson'schen Hause in der Victoriastraße, hier aber ist das Verhältniß der Stockwerke nicht ganz so schön, und manche Einzelheiten sind nicht vorwurfsfrei. Der Säulenvorbau des Portals tritt nicht entschieden genug heraus. Eine ver-

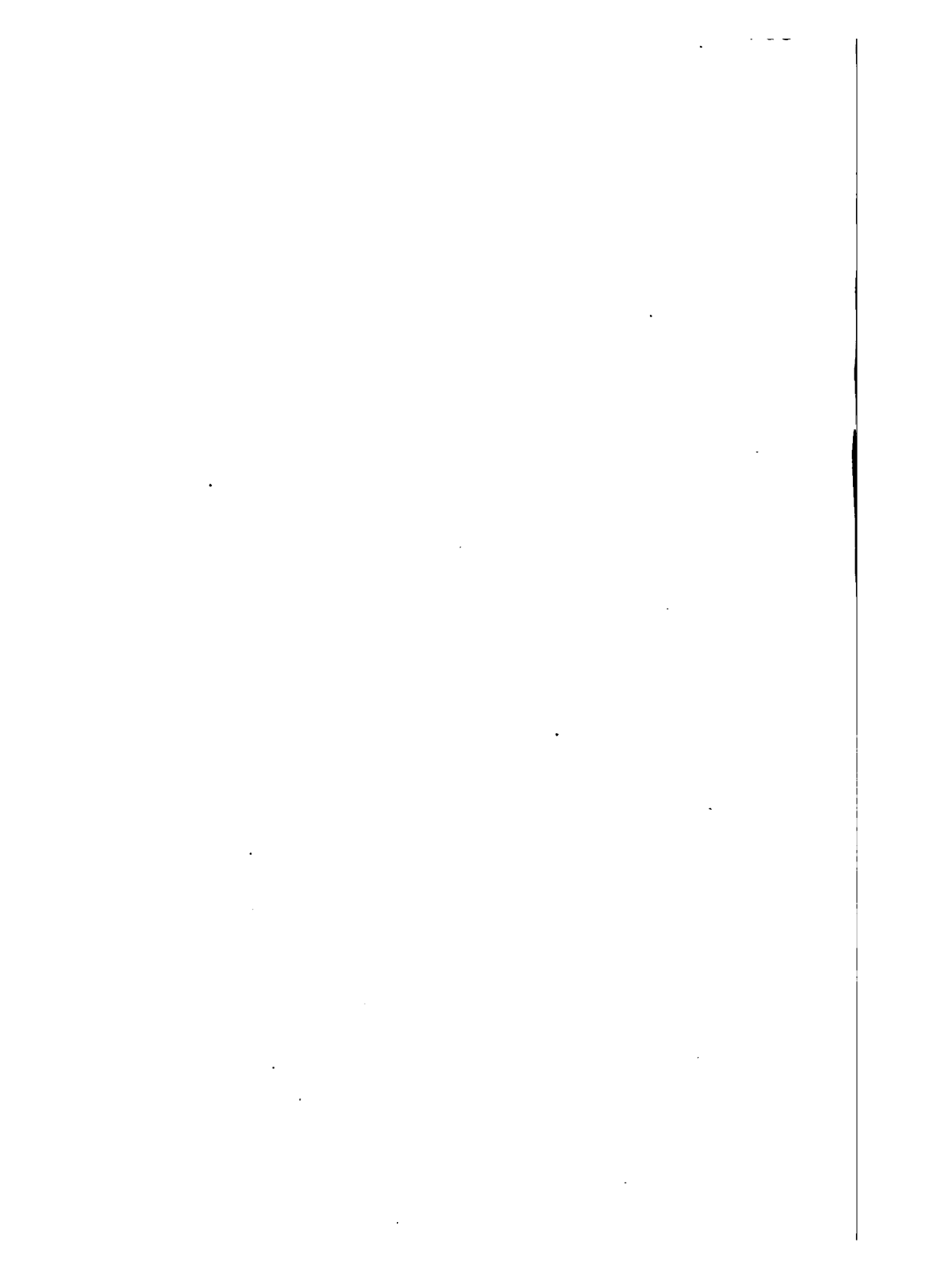
wandte neuere Schöpfung von glücklichen Verhältnissen ist die Villa Seeger am Carlsbade.

Diesem Beispiel sind Ende und Boekmann gefolgt. Schon bei ihrer eleganten und schön gelegenen Villa von der Heydt am Canal sind die malerisch angelegten, in Backsteinbau durchgeführten Nebengebäude fast das Interessanteste. In einigen neueren Villen und Miethshäusern haben sie dann Ziegel- und Hausstein in Verbindung gebracht, so in der Villa Cabrun bei Albrechtshof, die sich von einigen Seiten her effectvoll gruppiert und dabei in Gliederung und Ornament eine größere classische Feinheit als gewöhnlich zeigt; ferner an jenem großen Hause auf dem Boden der ehemaligen Stechbahn, welches im Volksmunde den Namen „das rothe Schloß“ führt — eine Bezeichnung, die jedenfalls für seine Stattlichkeit spricht. Offenbar hat Teophil Hansen's Heinrichshof in Wien, das schönste große Miethshaus der Welt, hierzu das Vorbild geboten. Aber der Berliner Bau erreicht doch nicht sein Muster, weder in dem kühnen Zusammenfassen der großen Massen, noch in der Fähigkeit, die zahlreichen Stockwerke in ein rhythmisch-schönes Verhältniß zu setzen; auch ist es fraglich, ob eine so entschiedene Betonung des Materials gerade hier am Plage war, wo die beiden unteren Stockwerke nur Läden und Geschäftslokale enthalten, die in Eisenconstruction hergestellt sind und sich in colossalen Spiegelscheiben öffnen, zwischen denen nur für ganz schmale Pfeiler Raum bleibt.

Ende, obwohl er von manchen Fehlern der Berliner Schule, namentlich von der Neigung zum Spielenden und Gefallsüchtigen nicht ganz frei bleibt, ist doch ein Künstler



Das Abel'sche Haus.
(Ende.)



voller Phantasie und gehört unter denen, welche auf dem Wege Hitzig's weitergehen, zu den begabtesten. Das Geschick, das er bei großen städtischen Wohnhausanlagen bewährt, namentlich bei solchen, die halb und halb den Bazar-Charakter annehmen, ist überraschend, und man darf es ihm dabei nicht immer verübeln, wenn er vielleicht der Modelaune und dem augenblicklich herrschenden Geschmack des Publikums manche Zugeständnisse macht. Beispiele gewähren der Industriepalast in der Kommandantenstraße, auf dem Boden der ehemaligen Kaserne des Kaiser-Franz-Regiments, und die Häuser der Centralstraße, deren Formen einer bereits zum Barockstil geneigten deutschen Renaissance angehören. Durch gute Verhältnisse zeichnet sich das Abel'sche Haus unter den Linden, Ecke der Wilhelmstraße, aus. Der Neubau der Bodencreditgesellschaft, den Ende und Boeckmann übernommen haben, ist ebenfalls in Grundriß und Aufbau gut disponirt und erhält eine reiche, ganz in Sandstein ausgeführte Front. Noch glücklicher tritt uns Ende in naiven, halb ländlichen Schöpfungen entgegen, von denen namentlich sein eigenes Wohnhaus im Thiergarten, ein Backstein- und Fachwerkbau im Schweizerstil, durch malerische Anmuth bezaubert. Es ist ein ächtes Künstlerhaus, das in allen seinen Partien reizvolle Motive entwickelt, von Allem was Prunk und Aufwand scheinen könnte, sich fern hält, dafür aber nichts undurchgebildet und ungeschmückt läßt. Im Holzwerk, besonders in den überall angewandten Balkendecken, ferner an den Thüren ist hier versucht, einfaches Tannenholz seinem Wesen nach zu behandeln und durch Farbe zu verschönern. Die äußere Gruppierung, zu der

auch der Zufall manches gethan, ist höchst lebendig, die Giebel, die Erker, die Terrassen, der reichgeschmückte Treppenthurm schließen sich von jedem Standpunkt aus glücklich zusammen, das Ganze fühlt sich in seinem freundlichen Garten, in den es frei hinausschaut, so wohl, daß der Erbauer wohl das Recht hatte, mit andern erbaulichen Sprüchen auch den an eine passende Stelle zu schreiben: „Mein Nest ist das best'.“

Eine der anziehendsten Schöpfungen von Ende und Voekmann ist endlich ein kleines Landhaus, bei dem sie überall durch den feinen Kunstsinne des Eigenthümers gefördert und für die malerische Ausschmückung durch die begabtesten Kräfte unterstützt wurden: die Villa Ravené in Moabit.

Nichts kann uns bei Villenanlagen so bezaubern, wie ein Element des Zufälligen, das in die bewußte künstlerische Anordnung hineinspielt. Indem es an die Stelle der strengen Regelmäßigkeit eine freiere Gruppierung treten läßt, giebt es einer heiteren Natürlichkeit Raum und macht das Ineinander-Spielen von Landschaft und Architektur frischer und lebendiger. Schinkel verstand es, wie in seinem Gärtnerhause bei Charlottenhof, Anlagen derart zu erfinden und ihnen dennoch den Anschein des unberechneten Gewordenen zu verleihen. Gerade hierin ist es schwer, dem Genius zu folgen. Aber bei der Villa Ravené kommt es anmuthig zur Geltung, daß sie wirklich erst allmählig und halb zufällig entstanden ist. Zuerst waren nur ein Pferdestall und ein kleiner Pavillon mit Rauchzimmer da. Nach und nach kam ein Zimmer nach dem andern hinzu, der Stall verwandelte sich in einen Speise-

saal, und Veranda, Laubengänge, Treibhäuser schlossen sich an. Aus dem Garten, dem Wohnhause gegenüber, winkt ein Casino mit offener Halle, weiterhin überrascht uns ein kleines antikes Amphitheater, das mitten im Grünen liegt. Der Rauchfang des Maschinenhauses für die Fontainen überragt das Landhaus wie ein Thurm, vielleicht auf etwas barocke Art in salonmäßige Toilette gesteckt, was man bei einer in scherzando vorgetragenen Composition wie diese nicht so genau nimmt. Innen empfängt uns eine kleine Gruppe von Gemächern, deren Ausstattung von seltener Harmonie ist. Hier tritt uns jenes ächte Gefühl für die Farbe entgegen, das man gerade in Berlin oft vermißt. Fries- und Deckengemälde ausgezeichnete jüngerer Künstler vollenden die Schönheit der Stimmung, die im Salon eine vornehme Behaglichkeit athmet, im entzückenden kleinen Bibliothekzimmer sich in das Lauschige und Träumerische verliert und sich endlich im Speisesaal zur vollsten Lebenslust steigert. Dieser ist der farbenprächtigste Raum von allen, sein Schmuck ist kostbar gewählt, vier Buffets sind mit Tafel- und Trinkgeschirren aus verschiedenen Stoffen und verschiedenen Epochen besetzt, und darüber zeigen uns vier Gemälde, wie man zu eben jenen Zeiten Tafelfreuden und Geselligkeit genoß.

Das Wachsthum der Stadt bringt es mit sich, daß die halb ländliche Architektur in ihrer Nähe immer größere Bedeutung gewinnt. Wer nicht aus Speculation bauen, sondern für sich selbst ein Wohnhaus schaffen will, wem es mehr auf ruhige häusliche Existenz, als auf unmittelbare Berührung mit dem Gewoge des großstädtischen Lebens ankommt, der zieht sich immer weiter vom Centrum

zurück. Es entstehen besondere Villenviertel, theils an der Peripherie der bis jetzt bewohnten Gegenden, wie die Kurfürstenstraße, theils ganz getrennt von der Stadt, an landschaftlich vorzugsweise angenehmen Punkten der Umgebung, wie das Westend, die Sandhäuser in Lichterfelde, bei Tempelhof, am Wannensee. An vielen dieser Punkte ist der künstlerische Eindruck kein glücklicher, und dies gilt besonders von dem Westend und der Kurfürstenstraße. Meist überraschen zwar die immer wachsenden Fortschritte, die in der Bereitung des Backsteinmaterials, in der Färbung des gebrannten Thons gemacht werden, aber nur selten ist mit diesen schönen Mitteln das Rechte gethan. Vor Allem wird zuviel experimentirt, zuviel nach neuen Formen gehascht, und die Arbeit liegt nur selten in den berufenen künstlerischen Händen. Hier kommen Verirrungen, die bis zum Grotesken, ja unfreiwillig Komischen gehen, vor, z. B. jener burgartige Bau in der Kurfürstenstraße, der gothisch zu sein vorgiebt, dabei aber wider seine Absicht in persisch-mahomedanische Motive verfällt. Nur selten erfreut neben solchen Abenteuerlichkeiten hie und da ein Haus, das sich an gesunder Schlichtheit genügen läßt.

Anderß steht es am Wannensee, wo eine wahrhaft ländliche Architektur, naiv, heiter und anmuthig, sich entfaltet. Hier begegnen wir vor Allem auch den Leistungen von Kyllmann und Heiden, die im neuesten Privatbau zu den thätigsten Kräften gehören. Nach ihren Entwürfen hat ferner der Bau der großen Passage unter den Linden begonnen. In der Rauchstraße rührt von ihnen die Villa Geber her, in welcher der bisher seltene Versuch gemacht

ist, die Formen der deutschen Renaissance in die heutige Baukunst einzuführen. Die decorative Ausstattung ist besonders an den Eckflügeln von großer Zierlichkeit, in den mehr der Kleinkunst als der Architektur angehörigen Formen dieses Stils. Nur sind die Verhältnisse des Ganzen etwas kleinlich.

Wie Erfreuliches nun auch begabte Künstler auf dem Felde des Privatbaues schaffen, so bleibt ihr Wirken dabei dennoch ein begrenztes. Wesentlich auf dieses Gebiet des Schaffens angewiesen, bilden sie leicht ihren decorativen Sinn zu einseitig aus. In stilistischer Hinsicht sahen wir die Hinneigung zur Renaissance in Berlin immer lebhafter werden. Aber es ist häufiger die heitere und gefällige, und nur selten die große und imponirende Seite dieses Stils, welche erfaßt wird. Die Berliner Architekten fühlen sich eher von der tändelnden Zierlust der italienischen Frührenaissance, oder von der Ueppigkeit und Laune der französischen Renaissance angezogen. Sie haben vor Allem große Aufgaben nöthig, die sie zu größerem Sinn für das Monumentale, zu der Ueberwindung dieser tändelnden Neigungen und zum Studium der großen Vorbilder aus der Hochrenaissance Italiens führen. An den Schöpfungen eines Bramante, Raphael, Peruzzi muß sich der Sinn für ächte Größe und charaktervollen Adel nähren. Für alle modernen Bestrebungen in dieser Richtung gilt das Wort von Jacob Burckhardt, welcher uns die Bedeutung des Renaissancestils für die Gegenwart zugleich mit der Mahnung an das Herz legt: „Nur suche man ihm zuerst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen!“

Dieser Richtung in der neuesten Architektur Berlins, zu welcher sich die meisten jüngeren Kräfte bekennen, und die von dem modernen Leben am freudigsten aufgenommen wird, steht seit lange eine andere Richtung gegenüber, vertreten durch einen kleineren Kreis begabter und gesinnungsvoller Männer. Sie wenden sich aufs neue dem Studium der griechischen Kunst zu, dem die Berliner Baukunst vor einem halben Jahrhundert ihren Aufschwung verdankte. Von einem Gefühl für strenge Gesetzmäßigkeit der Form geleitet, treten sie der Neigung zum Tändelnden und Puzsüchtigen, welche in der neuern Berliner Baukunst eine Rolle spielt, mit Entschiedenheit entgegen und stößen dadurch in ihren Leistungen Achtung ein. Manchmal aber können wir uns diesen gegenüber eines gewissen Eindrucks von Kälte nicht erwehren. Dies liegt im Wesen dieser ganzen Richtung, welche hauptsächlich auf die Lehren Carl Bötticher's zurückzuführen ist.

Von dessen Auffassung der griechischen Kunst war bereits oben (S. 172 f.) die Rede. In seiner Lehre, wie er sie in dem Buche „Tektonik der Hellenen“ niedergelegt hat, tritt neben den scharfsinnigsten Beobachtungen, neben dem edelsten Gefühl für strenge Gesetzmäßigkeit der Form doch wieder in den Hauptzügen eine starke Einseitigkeit hervor. Es liegt in ihr ein weder künstlerisch noch historisch berechtigter Zug. Bötticher betrachtet die Elemente der hellenischen Kunst nicht in ihrem geschichtlichen Werden und Sich-Entwickeln, sondern macht sich die Vorstellung einer griechischen Urbaukunst zurecht, welche nie existirt hat. In dieser hat nach seiner Auffassung die gesammte formelle Erscheinung die Bedeutung, den inneren structiven Kern des Bauwerkes symbolisch zu

erklären. Das Ornament als solches, d. h. als eine schmückende That, die dabei allerdings mit dem Charakter des Bauwerkes, mit der Bedeutung des Architekturtheils, dem sie sich anschließt, in Harmonie stehen muß, ist übermäßig eingeschränkt. Auch der bloße Schmuck wird so behandelt und aufgefaßt; als habe er die Aufgabe, durch Analogien aus der Natur und Wirklichkeit die Bedeutung eines bestimmten Structurtheils oder den Uebergang von dem einen zum andern zu erläutern. Wo selbst den schmückenden Formen stets ein besonderer Sinn untergelegt werden soll, muß ein Mangel an Naivetät, eine Armuth an fröhlicher Zier oder auch ein Hinauffchrauben einzelner Motive eintreten. So bannen die Grundsätze der Tektonik den schaffenden Geist in viel zu enge Grenzen. Ihre Befenner verkümmern sich freiwillig die Mittel des architektonischen Ausdrucks. Sie schließen sich zu streng ab gegen solche Elemente aus anderen Stilen, welche für uns am brauchbarsten sind, ja theilweise sehen sie so gar das Griechenthum einseitig an. Wohl ist es ein Verdienst der wissenschaftlichen Forschung, wenn sie das Organische des griechischen Stils scharf zu entwickeln sucht. Aber wenn auch die wahrhaft organische Architektur, in welcher die formale Erscheinung der vollkommen entsprechende Ausdruck des constructiven Aufbaues ist, das letzte Ziel der hellenischen Baukunst bildete, so war sie doch keineswegs die Grenze, innerhalb deren sich das bauende Griechenthum bewegte. Nur bei bestimmten Hauptgattungen von Gebäuden ist eine organische Architektur in diesem Sinne möglich. Man kann von einer solchen bei griechischen Tempeln einfacher Anlage und strengeren Stils

reden. Wenn aber die Anlagen reicher und mannigfaltiger werden, wenn die Architektur nicht bloß auf dem religiösen, sondern auch auf dem profanen Gebiet als Kunst auftritt, kann das Verhältniß zwischen Construction und Erscheinung nicht mehr so einfach bleiben. Schon in der griechischen Welt selbst vollzieht sich der Prozeß, daß die einzelnen Formen und Glieder des Baues sich aus dem engen Bande lösen, welches die streng organische Verwendung für sie war. Die griechischen Formen sind schön an und für sich, nicht bloß in ihrem structiven Zusammenhang, und so kann ein schöpferischer Geist sie auch so verwenden und handhaben, daß sie in neuen und mannigfaltigen Verbindungen auftreten. Der griechische Bau, wie er war, ist das Eigenthum einer bestimmten Epoche und eines bestimmten Volkes; ihn so wieder aufzunehmen, wäre für uns Spätere nur bei Verleugnung unserer Selbständigkeit, bei Mangel an eigener schöpferischer Kraft möglich. Was aber unabänderliche Geltung besitzt, ist das Princip der griechischen Formbehandlung. Das machten wir uns bereits klar, als wir von Schinkel sprachen.

Die heutigen Vertreter des Hellenenthums in der Baukunst tragen größtentheils die Ueberzeugung in sich, in dem Verständniß des griechischen Wesens Schinkel weit überholt zu haben. In einer Hinsicht mag man ihnen dies zugeben. In der wissenschaftlichen und geschichtlichen Erkenntniß der griechischen Kunst sind wir heutzutage weiter gekommen; und diese Fortschritte der Zeit haben die Architekten der Bötticher'schen Richtung sich mit Geschmaç, Bildung und ernster Arbeit anzueignen gewußt. Aber hiermit ist nicht Alles gethan. Die Arbeit des

Künstlers ist eine andre als die des wissenschaftlichen Forschers. Gerade bei der gelehrten Reproduction des Griechenthums geht oft das wahre Wesen desselben, gehen seine Frische und Ursprünglichkeit verloren. Daher kommt jene Schärfe und Sprödigkeit, die uns oft auch bei dem vorzüglichsten ornamentalen Detail aus der Bötticher'schen Schule auffällt. Bei dem Streben, das griechische Ornament streng aus seinem Wesen heraus zu entwickeln, ist versäumt worden, von neuem auf die Quelle zurückzugehen, aus welcher die Griechen schöpften: auf die Natur. Bei diesen Anthemien, Palmetten und Akanthusblättern kann man oft in Zweifel sein, ob die Architekten, welche sie entworfen haben, die wirklichen vegetabilischen Vorbilder derselben jemals gesehen. Auch darin ist die Lehre der Tektonik für unser Schaffen bedenklich, daß sie die Kunstform als etwas von dem Material vollkommen Unabhängiges auffaßt. Angewendet auf die griechische Baukunst an und für sich, hat dieser Satz eine bedingte Richtigkeit, aber durch die spätere architektonische Entwicklung hat das Material für die Neuzeit eine andre Bedeutung gewonnen, die selbst bei der Verwendung griechischer Formen für uns in Kraft bleibt. Daß man unter dem Einfluß jener Richtung meinte, durch die schöne hellenische Form an sich das architektonische Kunstwerk gestalten zu können, gleichviel aus welchem Stoff sie gebildet sei, hat ganz besonders dazu beigetragen, daß man in Berlin gegen das Surrogatwesen, gegen die Anwendung von Zink, Fuß und Gyps, wo sie nicht hingehörten, so lange duldsam blieb. Die Bötticher'sche Lehre ist an ihrem Plage und hat ihre Frucht getragen, wo man sich begnügte, sie als

handeln, das Hauptgesims nicht bloß zu dem oberen Stockwerk, sondern zu der ganzen Façade in Verhältniß zu setzen. Immer mehr kommen Gropius und Schmieden, die zu den thätigsten Architekten in Berlin gehören, auch dazu, das Material als Mittel des Ausdrucks zu behandeln. Den Cassenverein, welcher dafür spricht, haben wir bereits erwähnt. Bei dem Friedenthal'schen Hause in der Lennéstraße, einem Umbau, ist farbige Majolika bestimmt, mit Backstein- und Sandsteinfarbe in Verbindung zu treten. Der seltene Farbensinn des Künstlers, der ihn befähigt, dies mit Glück zu thun, hat sich besonders stets in der Innendecoration bewährt, neuerdings erst wieder in dem Sitzungssaal des Reichstags. Dieser in kurzer Frist vollendete provisorische Bau scheint nicht nur den praktischen Bedingungen trefflich zu genügen, sondern entspricht auch in der künstlerischen Erscheinung würdig seinem Zweck, bei seiner ernstesten Pilasterarchitektur von gefälliger brauner Farbe, bei einer blauen Cassettendecke mit bronzefarbenem Ornament. Nicht auf Reichthum und Glanz der Töne kommt es bei wirksamer Farbenhaltung an, sondern darauf, daß die verwendeten Farben, ob auch an sich einfach, in voller Harmonie stehen. Durch dieses feine Farbengefühl, durch den geläuterten Formensinn gehört Gropius zu denjenigen Architekten, welche neuerdings in Berlin auf das Handwerk den besten Einfluß gehabt haben.

Aber die Aufgabe, Schinkels Wirksamkeit im rechten Sinne fortzusetzen, wird erst dann vollständig gelöst werden können, wenn jene, zum strengen Studium des Griechens-

thums zurückgekehrte jüngere Richtung jener andern, die sich zur Renaissance gezogen fühlt, die Hand reicht, wenn die erste dadurch ihre einseitige Auffassung des griechischen Wesens mildert und freier wird in der Verwerthung des Gelernten, die zweite aber durch tieferes Verständniß der classischen Formen und durch strengere Selbstkritik dazu geführt wird, das Tändelnde und Zierüchtige abzustreifen, die Renaissance von ihrer ernstesten und großen Seite zu erfassen. Für die neuere Architektur Berlins war es lange nachtheilig, daß meist Schinkel's Zusammentreffen mit der Renaissance von seinen Nachfolgern nicht genügend erkannt worden ist. Weil er sich gegen viele Ergebnisse und Ausschreitungen dieses Stils ablehnend verhielt, hat man das Gemeinsame der beiden Richtungen nicht gewürdigt. Daher jene Halbheit, die uns bei seinen Schülern manchmal auffiel, jene häufig auftretende Hinneigung zur Renaissance, der dann doch nicht entschieden Folge gegeben ward, oder auch mitunter ein gewisser Hochmuth, der, im Bewußtsein eigener besserer Erkenntniß classischer Form, der Renaissance nicht zu bedürfen glaubte.

Aber man darf sagen: sobald wir antike Formen anwenden, bauen wir Renaissance, unwillkürlich, mögen wir es wissen, mögen wir es wollen oder nicht. Wahrhaft griechisch zu bauen ist in unsrer Zeit nicht möglich, selbst wenn sie sich einbildet, es zu können. Auch wenn wir uns noch so eng an die hellenischen Formen schließen, wird den heutigen Leistungen zum Beispiel gleich etwas fehlen, ohne welches das griechische Bauwerk niemals fertig war: die Farbe. Erst durch diese ließ sich das höchste Ziel des

bauenden Griechengeistes erreichen: die Verhüllung des ganzen structiven Mechanismus, selbst des Materials, um das Alles vollständig aufgehen zu lassen in der Erscheinung. Aber selbst der größte Kenner des griechischen Stils wird doch die Polychromie in diesem Maße nicht in die heutige Baukunst einführen wollen. Wir verbergen, selbst wenn wir griechisch zu bauen glauben, doch nicht die Fugen des Mauerwerks, wie die Griechen, und lassen die Wand am Aeußeren nicht unter einer Farbenhülle verschwinden, sondern wir können uns der Auffassung einer späteren architektonischen Entwicklung nicht entziehen, durch welche Stoff und Construction der Mauer eine künstlerische Geltung erhalten haben und für die Form bestimmend geworden sind. Die Farbe, welche wir am Aeußern der Gebäude anwenden, wird im Wesentlichen eine solche sein, die sich auf den Ton des Materials beschränkt und diesen zu benutzen weiß.

Schon durch solche Züge nähert sich unsere Auffassung von selbst der Renaissance, und wenn wir uns diese Thatsache zum Bewußtsein bringen, wird das ein Vortheil für uns sein. Wir werden alsdann eher dazu kommen, auch von den großen Vorbildern der Renaissance selbst zu lernen, namentlich was das Maß im Verwerthen der antiken Elemente, was die Modificationen in den Formen wie in der Compositionsweise betrifft, welche durch die modernen Bedingungen nöthig werden. Es genügt, auf den einen Punkt hinzuweisen, den Gottfried Semper einmal hervorhebt: Jene Meister der Renaissance, welche die Vielfarbigkeit in der Architektur verwarfen, weil sie in ihrer

eigenen Idee Wiederhersteller der antiken Kunst waren, aber an deren Resten keine Farbe mehr sahen, „jene monochromen Neuerer der Cinquecento waren zu sehr Künstler, als daß sie den durch das Fehlen der Farbe herbeigeführten Mangel an Wirkung und Leben an der Antike nicht hätten fühlen sollen.“ Sie legten der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücken in ihrer Auffassung derselben zu erkennen, und suchten durch bewegte Formen und starke Contraste von Schatten und Licht das Fehlende zu ersetzen.“ So haben sie „den Irrthum, die antike Sculptur und Architektur farblos zu sehen, auf eine Weise verdaut und verarbeitet, daß aus dieser Auffassung eine im hohen Grade selbstberechtigte Kunst hervorging.“

Auch Schinkel hat Renaissance gebaut. Obwohl er nicht aus derselben Quelle geschöpft hat, wie die italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, ist er doch am Ziele mit ihnen zusammengetroffen. Was jene Meister für ihre Zeit thaten, hat er für die seinige gethan, er ist seiner Epoche dadurch gerecht geworden, daß er seine Kenntniß des Alterthums nicht aus der römischen, sondern aus der griechischen Quelle geschöpft hat. Dieser Unterschied zwischen unserer Zeit und dem 16. Jahrhundert darf sich nicht verleugnen, wenn wir heute Renaissance bauen. Aber gerade bei einer Gesinnung, wie es diejenige Schinkels war, der stets bei neuem Schaffen auf den Rückblick in die Vorzeit, auf Verwerthung des brauchbaren Materials, sobald es zugleich vollendet gestaltet war, hinwies, ist die Rücksicht auf die Leistungen der Renaissance-Epoche am Platz. Gerade das Material, das sie

uns bietet, ist ein näherliegendes für uns. Mit ihr steht unsere Zeit auf allen Gebieten des geistigen Lebens in naher Verwandtschaft, in ihr wurde der Boden geschaffen, auf dem wir heute stehen, in ihr wurde dem modernen Leben das Gepräge gegeben, das ihm bis auf diese Stunde in allen wesentlichen Beziehungen geblieben ist.

Was den Renaissance-Stil für uns verwendbar macht, ist vor Allem sogar eine Eigenschaft, gegen die viel eingewendet worden ist: die Eigenschaft nicht in dem Sinne organisch zu sein, daß in ihm die Formen unmittelbar im Dienst der Construction stehen. Von derjenigen Auffassung, welche das künstlerische Element in der Architektur einseitig aus den structiven Bedingungen herleiten will, hat eine neuere Richtung der Wissenschaft sich abgewendet. Bereits Schinkel nannte es einen „Fehler der rein radicalen Abstraction“, die Conception eines architektonischen Werkes aus der Construction zu entwickeln. Gottfried Semper hat diesen Gedanken mit der ganzen Schärfe historischer Forschung weiter verfolgt. Auf die Kritik der heutigen Baukunst ist diese Auffassung namentlich von Julius Meyer geistvoll angewendet worden. In idealen Schein hat die structive Nothwendigkeit in der Baukunst aufzugehen. Daher ist das System der Renaissance ästhetisch gerechtfertigt, wenn es die classischen Formen, die ewig geltenden, so verwendet, daß sie nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit dem constructiven Organismus stehen, wohl aber in der Erscheinung einen Organismus darstellen.

Der Anschluß an die Renaissance ist in der heutigen

Baukunst immer allgemeiner geworden. Gerade die thätigsten und gesundesten Kräfte sind seine Vertreter. Vor Allen Semper, der doch so tief in die Erkenntniß der antiken Baukunst eingedrungen. Dann die Baumeister in Stuttgart, wo sich jetzt eine höchst erfreuliche architektonische Thätigkeit entfaltet. Auch an den Plätzen, wo früher die bedenklichste Opposition gegen alles Classische geherrscht hatte, in München und Carlsruhe, hat diese Richtung Boden gewonnen. In dem Hauptstiz der modernen Gothik in Deutschland, in Cöln, hat seit einiger Zeit Raschdorff auf das glücklichste begonnen, die Formen der deutschen Renaissance, die grade hier durch die Ueberlieferungen der Vorzeit heimisch sind, charaktervoll zu verwenden. Auch in Wien, dessen neueste Bauhätigkeit Alles überflügelt, was in den Hauptstädten des deutschen Reiches geschaffen wird, stehen die Vertreter des Renaissancestils in erster Linie: Ferstel, der sich diesem immer entschiedener zuwendet, obgleich er seine Anregungen ursprünglich von der Kunst des Mittelalters erfahren hatte, und Theophil Hansen, der in seiner Compositionsweise mitunter Semper am nächsten steht, in andern Fällen aber sich enger an das Griechenthum anschließt, und seine Auffassung dann selbst als „griechische Renaissance“ bezeichnet. Alle diese Bestrebungen haben Schinkels Wirken zur geschichtlichen Voraussetzung, aber sie zeigen, nach welcher Seite hin auf dem Wege des großen Meisters weiterzugehen ist.

Berlin steht in seiner Geschichte, und damit wohl auch in seiner Baugeschichte jetzt an einem Wendepunkte.

Die Hauptstadt des preußischen Staates ist zur Hauptstadt des deutschen Reiches geworden. Auch der Architektur sind damit andere Lebensbedingungen geboten. Schon nehmen wir in ihren jüngsten Leistungen wahr, daß sie das fühlt, daß sie vor Allem eine gewisse Karglichkeit und Zurückhaltung in den Mitteln abstreift, die ihr bis vor kurzem eigen gewesen waren. Vor Allem kann jetzt Eins nicht mehr in alter Weise bestehen: die Stellung der Baukunst im Staate. Daß im preußischen Staate das bureaukratische System im Bauwesen herrschte, auch da, wo es sich um rein künstlerische Aufgaben handelte, daß der Architekt, sobald er in Beziehung zum Staate trat, nicht mehr Künstler, sondern Beamter war, ja daß in seinem ganzen Bildungsgange schon darauf hingearbeitet wurde, lastete als ein Druck auf dem künstlerischen Schaffen. Es ist jetzt nicht mehr an der Zeit, daß denjenigen, welche außerhalb der Beamtenkreise stehen, kaum eine wichtige Aufgabe zufällt, daß Entwürfe zu größeren öffentlichen Gebäuden nicht künstlerisch erfunden und durchgearbeitet, sondern im Bureau festgestellt werden und von einer Instanz zur andern gehen. Nur der Unabhängigkeit einzelner freierer Naturen ist zu danken, daß unter solchen Verhältnissen nicht die ganze architektonische Thätigkeit der neueren Zeit in übertriebene Zahmheit, in Mangel an Selbständigkeit und Frische, in schematisches Wesen versank.

Auch auf diesem Felde muß der Hauptstadt des deutschen Reiches zu Gute kommen was an den verschiedenen Stellen des Vaterlandes geleistet worden ist. Die Neugestaltung desselben bedingt auch nach dieser Seite hin eine

veränderte Stellung Berlins zu ganz Deutschland. Was der Baukunst Berlins eigen ist: das classische Studium, die gute Schule, die feine Geschmacksbildung, wird sie stark genug sein sich zu wahren. Aber gegen frische künstlerische Kräfte, die von anderer Seite her kommen, kann man sich nicht mehr abschließen. Was sodann am entschiedensten zu erwarten ist, sind neue große Aufgaben für die Architektur. Daß die Fähigkeit, solche würdig anzugreifen, schon unter den jetzt in Berlin Schaffenden vorhanden ist, hat die Domconcurrenz im Jahre 1869 bewiesen, die Entwürfe von Gropius und Schmieden, von Kyllmann und Heiden, von Ende und Boeckmann u. A. haben gezeigt, mit welchem Ernst und welcher Phantasie zu einem Zweck, der es werth ist, gearbeitet wird, wie mitten in solcher Arbeit die Schaffenden wachsen. Wir müssen abwarten, ob mit der neuen Concurrenz und mit der Verwirklichung des Dombaues Ernst gemacht wird. Noch dringender aber werden die Aufgaben aus der profanen Baukunst sein, und die Künstler von ganz Deutschland sind jüngst zum Wettstreit aufgefordert worden, um für das neue deutsche Reich ein Parlamentshaus zu bauen. Dies muß das wahre Denkmal der großen Zeit werden, die das heutige Geschlecht erlebt hat, und auf welche die Hauptstadt Preußens mit stolzem Bewußtsein zurückschaut.

So dürfen wir, trotz der ernsten Kritik, die an mancher Stelle nöthig war, doch freudig auf das Schaffen blicken, das uns umgiebt. Auch für dieses Gebiet können wir gelten lassen, was schon vor Jahren Gustav Freytag den Helden seiner Dichtung von dem vaterländischen Leben überhaupt

sagen ließ: „Das ist das höchste und unzerstörbare Glück des Menschen, wenn er vertrauend auf das werdende, mit Hoffnung auf das zukünftige blicken kann. Und so leben wir. Viel Schwaches, viel verdorbenes und absterbendes umgiebt uns, aber dazwischen wächst eine unendliche Fülle von junger Kraft herauf. Wurzel und Kern unseres Volkslebens sind gesund.“



Anmerkungen.

Capitel I. (S. 1–26) für dieses und das nächste Capitel: Joh. Christoph Müller und Georg Gottfried Küster, *Altes und Neues Berlin*, Berlin 1737. — Joh. Küster, fortgesetztes A. u. N. Berlin, Berlin 1752 f., Bd. 3 u. 4: 1756–1769 f. — (Anton Valth. König) Versuch einer historischen Schilderung die Hauptveränderungen zc. zc. der Residenzstadt Berlin, Berlin 1792–1799, 7 vol. — Nicolaus Leuthinger, *Topographia Marchiae regionumque vicinarum*, 4o, Frankfurt und Leipzig 1729. — Friedrich Nicolai, Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten zc. zc. (nebst Anhang) Berlin 1769, 3. Ausgabe 1786. — Carl Seidel, *Berlins Architektur in kunstwissenschaftlicher Hinsicht*, Berlin 1830. — F. Adler, die Baugeschichte von Berlin, Vortrag, Berlin 1861. — Aufsätze von Wilken aus der Geschichte von Berlin, in verschiedenen Jahrgängen des Berliner Kalenders, Anfang der 1820er Jahre, mit Abbildungen.

Zu S. 2 ff.: Vgl. Joh. Peter Süssmilch, *Abhandlung von dem Alter und der Erbauung der Städte Berlin und Cöln*, 1750. — R. F. Altden, *Ueber die Entstehung, das Alter und die früheste Geschichte der Städte von Berlin und Cöln*, Berlin 1839. — E. Fidiuzin, *die Gründung Berlins. Krit. Beleuchtung der Schrift: Ueber die Entstehung zc. zc. von Altden*. Berlin 1840. — R. F. Altden, *Erwiderung auf die Schrift des Herrn E. Fidiuzin: die Gründung Berlins*. Berlin 1841. — A. Mehring, *Ueber das Alter der Städte Berlin und Cöln zc. zc.*, Berlin 1841.

Zu S. 5–18. Ueber die älteren Kirchen: Loh, *Statistik der deutschen Kunst*, B. I. Cassel 1862, S. 68 ff. — G. Nahn, *die Berliner Königsstadt und deren vier Kirchen*. 2. Aufl. Berlin 1807. — (J. G. Klein) *Die St. Marienkirche zu Berlin*. Berlin 1819. — (C. G. Ribbeck) *Ueber die neue Einrichtung der St. Nicolaiskirche . . .* Berlin 1817. — B. H. Schmidt, *die St. Petri-Kirche in Berlin von ihrer Gründung bis zum letzten Bande derselben*, Berlin 1810.

Details der Nicolaiskirche, Giebel der Liebfrauenkapelle abgebildet bei Eisenwein, Backsteinbau, T. 30 u. 32. — Details der Marienkirche ebenda T. 32. — Klosterkirche, vgl. Kugler, Kleinere Schriften, I., S. 102–115, mit zahlreichen Holzschritten. (Auch in Kugler, Gesch. der Baukunst, II., S. 455 ff.) — Ansicht des Innern, Guhl und Caspar, Denkmäler der Kunst. — Vollständige neuere Publication der Klosterkirche bei F. Adler, die Backsteinbauwerke des preussischen Staates (Supplement zu Zeitschrift für Bauwesen) Taf. 71, 72. — Heil. Geist-Kapelle, publicirt bei Adler. ebenda.

Zu S. 19–23. Ueber die Gerichtslaube: Das Berliner Rathhaus. Denkschrift des Magistrats zu Berlin zur Grundsteinlegung für das neue Rathhaus. Mit 7 Tafeln Abbildungen. 2. Auflage. Berlin 1862. — Bruno Meyer in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1871.

Capitel II. (S. 27–55.) Ueber die ältere Baugeschichte des Schlosses, nächst den zu S. 1–26 genannten Werken: (Klöden) Andreas Schlüter, Berlin 1862.

Capitel III. (S. 56–83.) Ueber Schlüter: (Klöden) Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer. Erster Band: Andreas Schlüter. 2. Ausgabe. Berlin 1862. — F. Adler, Andreas Schlüter Leben und Werke. Vortrag. Berlin 1862. — Die Abbildungen berühmter Bauwerke sind namhaft gemacht von Klöden. Nochmals sei hingewiesen auf das im Text erwähnte Prachtwerk von Broebes, sowie auf Beger's Thesaurus Brandenburgicus.

S. 57. Schlüters Geburtsjahr richtig ermittelt von Adler (a. a. D.) nach den Hamburger Kirchenbüchern.

S. 71 ff. Ueber Schlüters Sturz: F. Adler. Aus Andreas Schlüters Leben, Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1863.

S. 73. Ueber das Theatrum Europaeum, vgl. Drosfen, Gesch. der Preussischen Politik, Bd. IV., Abth. IV.

Capitel IV. (S. 84–94.) Nächst Nicolai vgl. besonders: Heinrich Ludwig Manger, Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung König Friedrichs II. Bd. 1–3. Berlin und Stettin. 1789–90.

Capitel V. (S. 95–114.) (Wilhelm von Knobelsdorff) Georg Wenceslaus von Knobelsdorff. Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer. Zweiter Band. Berlin 1862. Dieser vortrefflichen Biographie konnten wir uns im Wesentlichen anschließen.

S. 99. Friedrichs Éloge in vol. VII. der Oeuvres de Frédéric-le-Grand.

S. 103. Die Originalentwürfe des Opernhauses veröffentlicht in F. Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin. Berlin 1852.

Capitel VI. (S. 115–133.) Wichtig für diese Epoche das erwähnte Buch von Manger, das aber mit Vorsicht zu benutzen ist. — Vergl. für dieses und für das nächste Capitel: August Kopisch, die Königl. Schlösser und Gärten zu Potsdam u. c. Berlin 1854.

§. 122. Ad. Ferdisch. Die beiden Thürme auf dem Gensd'armenmarkt zu Berlin, Allgemeine Bauzeitung, Wien 1868 u. 1869. Text und Atlas.

Capitel VII. (S. 134—150.) Vgl. Kopisch a. a. O. — J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1843.

§. 144. C. v. Levezow, Denkschrift auf Friedrich Gilly, Berlin 1801.

Capitel VIII. (S. 151—199.) Die wichtigste Biographie Schinkels: G. F. Waagen, K. F. Schinkel als Mensch und als Künstler, Berliner Kalender 1844. — Ferner: F. Th. Rugler, Karl Friedrich Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842 (wieder abgedruckt in K's kleineren Schriften). — D. F. Gruppe, Carl Friedrich Schinkel und der neue Berliner Dom, Berlin 1843. — A. von Wolzogen, Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berlin 1864. — Lübke, Schinkels Verhältniß zum Kirchenbau. Festsrede. Berlin 1860. — F. Eggers, Erinnerung an Schinkel, in „Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte“, Berlin 1867. — Derselbe, Zweckmäßigkeit und Schönheit, Festsrede. Berlin 1866. — A. von Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß. Feiertageblätter, Briefe und Aphorismen u. c. Berlin 1862—64. 4 Bde.

Publicationen von Schinkels Entwürfen: C. F. Schinkel, Decorationen auf den beiden K. Theatern in Berlin u. c. Berlin 1809 bis 1824. — Ders., Sammlung architektonischer Entwürfe. Potsdam 1841—45. — Werke der höheren Baukunst für die Ausführung erfinden (Akropolis und Oriantha). Potsdam 1846—50.

§. 161. Das Mausoleum von Hesse publicirt: Allgem. Bauzeitung, Wien, 1844.

§. 170. Das Citat ist an einigen Stellen gefürzt. Wörtlich abgedruckt in Schinkel's Nachlaß, III., S. 375.

§. 190. Schinkel's Grabmal, vergl. Allgemeine Bauzeitung, Wien, 1844.

Capitel IX. S. 200—222. August Stüler, Ueber die Wirksamkeit König Friedrich Wilhelms IV. im Gebiete der bildenden Kunst. Berlin 1861.

§. 212. A. Stüler, Das Neue Museum in Berlin, Potsdam 1853—1864.

§. 227. Hesse, Thierarzneischule, vergl. Allgemeine Bauzeitung, Wien 1843.

§. 230. Th. Stein, das Krankenhaus der Diakonissen-Anstalt Bethanien.

§. 231. Michaelskirche, vgl. Entwürfe für Kirchen, Pfarr- und Schulhäuser, herausgegeben von der königlichen Oberbau-Deputation zu Berlin.

§. 231. Petrikirche und Marcuskirche, nach Originalzeichnungen in Lübke und Caspar, Denkmäler der Gegenwart.

§. 235. L. Häberlin, gen. Belani, Sanssouci, Potsdam und Umgebend. Mit besonderer Rücksicht auf die Regierung Friedrich Wilhelms IV., Berlin und Potsdam 1855—58.

§. 237. Bauwerke von Perius, vergl. Allgemeine Bauzeitung, Wien 1843, 1844.

Capitel X. §. 249. Hügig, Ausgeführte Bauwerke, 2 Bde., Berlin.

Capitel X. u. XI. Publicationen der erwähnten Bauwerke in: Förster, Allg. Bauzeitung, Wien; Erblam, Zeitschrift für Bauwesen, Berlin; Architectonisches Stizzenbuch; Deutsche Bauzeitung, Berlin.

Register

der in Berlin u. s. w. thätigen Architekten.

- Abler, F., S. 267. 292.
Arnim, von, 235. 281.
Becherer, 138.
Bernhard, Meister, 17.
Bodt, Johann de, 52 f. 78. 81.
88. 107. 183.
Boeckmann f. Ende.
Böhme, M. S., 84. 90.
Bötticher, C., 173. 288.
Bouman, Johann, 90. 111—116.
Bouman, Georg Friedr., 124. 138.
Bilring, Gottfried, 116 f. 119.
Cayart, 50.
Chieze, Philipp de, 46 f. 107.
Cremer, A., 274—276.
Dietrichs, 88 f.
Ende und Boeckmann, 259. 282
bis 285. 301.
Esfander genannt von Goethe, 71.
73 f. 76—78. 81. 84 f. 209 f.
Erdmannsdorf, 143.
Favre, Titus, 88.
Genelli, Hans Christian, 143.
145. 149.
Geng, Heinrich, 140. 143. 161.
Gerlach, 88 f.
Gilly, David, 150. 193.
Gilly, Friedrich, 143—146. 149 f.
157.
Goethe f. Esfander.
Gontard, Carl von, 119. 121 bis
123. 135 f.
Gottgetreu, 235.
Graef, Friedrich, 88.
Gropius und Schmieden, 279.
293 f. 301.
Grünberg, Martin, 51 f. 71. 85.
Heiden f. Ryllmann
Hennite u. v. d. Hude, 280—282.
Hesse, 161. 227 f. 235. 237 f.
Higig, 205. 249 f. 256. 258. 259.
264 f. 277 f.
Hude, v. d., f. Hennite.
Kemmeter, 99.
Knobelsdorff, G. W. v., 95—116.
122. 134. 211. 224.
Knoblauch, 205. 248 f. 258. 266.
Kolscher, 263.
Kummer, P., 39.
Ryllmann und Heiden, 286 f.
301.
Langhans, Joh. Gotthard, 136
bis 140. 149. 169.
Langhans, Carl Ferdinand, 183.
205. 211. 258.
Legeay, 120.
Lohse, A., 271.
Lucas, 292.
Lynar, Graf H. zu, 35—38.
Manger, 119.
Memhard, 43. 47.
Möller, 234. 268.
Nering, J. A., 48—53. 107.
Niuron, Peter, 88.

- Orth**, 268. 271.
Ottmer, 184.
Ottner, Peter, 11.
Persius, 189. 203. 205. 208. 228.
230. 235—237. 258.
Raespell, Hans, 34.
Richter, 88.
Runge, 230.
Schadow, Albert, 205. 210. 236.
Schinkel, C. F., 88. 89. 115. 122.
131. 149—199. 200—203. 206 f.
225. 229. 234 f. 247. 255. 276.
280. 284. 294 f. 297.
Schüller, A., 52—75. 78—83. 90.
Smids, 48. 50.
Soller, 231.
Statz, 233.
Stegemann, 90.
Stein, 230.
Stier, B., 206.
Stolze, 89.
Strack, J. G., 205. 231. 247 f.
280.
Stüler, A., 203. 204. 208—210.
213—225. 230. 233—236. 267.
268. 279.
Theiß, Caspar, 22. 30. 32 f.
Lieb, 258.
Unger, G. Chr., 117. 123 f.
Waesemann, 260—264.
Wiesend, 88.

Register der Gebäude.

Berlin.

- Academie, S. 51. 116.
Alsenbrücke, s. Brücken.
Anatomiegebäude, 274 f.
Anatomisches Theater der Thier-
arzneischule, 138.
Artillerieschule, 182.
Bahnhöfe, Görliger, 271.
Lehrter, 272.
Niederschles.-Märktischer, 272.
Ostbahnhof, 271 f.
Potsdamer, 273.
Bank, ältere, 51.
Bank, neue, 278.
Bauakademie, S. 194.
Bethanien, Krankenhaus, 230.
Bibliothek, Königliche, 124, 183.
Bibliothek, Entwurf von Schin-
tel, 195.
Bodencreditgesellschaft, 283.
Börse, alte, 138.
Börse, neue, 264—266.
Brandenburger Thor, s. Thor.
Brücken, Alsenbrücke, 268.
Lange, 24. 50. 58. 68.
Schloßbrücke, 178. 203.
Cassenverein, 279. 294.
Chemisches Laboratorium, 275 f.
Circus Renz, 259.
Collegienhaus, s. Kammergericht.
Colonnaden, Königsbrücke, 123.
Mohrenstraße, 139.
Spittelbrücke, 123.
Denkmal Friedrichs des Großen
(Entwürfe von Schinkel),
190 f.
Denkmal, Königsplatz, 279 f.
Denkmal, Kreuzberg, 167.
Fabrik, Vorsig'sche, 248.
Fürstenhaus, 49.
Generalsstabsgebäude, 279.
Gerichtslaube, 19—23.
Gewerbeakademie, s. Privathäuser,
Kreuzer'sches.
Gießhaus, ehemaliges, 66.
Grabdenkmäler, Scharnhorst, 190.
Grabmal Schinkel's 190.
Herrenhaus, 89.
Hesgarten, ehemaliger, 51.
Hohes Haus, s. Lagerhaus.
Jägerhaus, ehemaliges, 51.
Industriepalast, 283.
Johanniterpalast, s. Palais Prinz
Carl.
Kammergericht, 88.
Kirchen, Bartholomäi, 233.
Böhmische, 87.
Dom, 70. 115.
Dom, Entwürfe, 162—167.
207—209. 301.
Dominicaner-Kirche, ehema-
lige, 24.
Dreifaltigkeit, 87.

- Königsbau, f. Klosterkirche
König, 12.
Königsbrücke = Kirchen,
70, 122, 130.
Königsstraße, 115 f.
Korn, 291.
Kornstraße, f. Fiedingstraße
und Klosterstraße.
Kornstraße, 13—17.
Kornstraße, f. Demmlauer-
Lucas, 234.
Kornus, 230.
Kornen, 6, 8, 12 f. 68, 137 f.
Kornen, 234.
Kornel, 231.
Kornel, 5—12, 68.
Kornelstraße, 51.
Korn, alte, 5.
Korn, neue, 231 f.
Kornbaler Vorstadt, 183.
Kornballe, f. Schloss.
Kornen, 68.
Kornmarkt, (Entwurf von
Schindel), 167.
Korn, 267 f. 292.
Korn, 183, 195.
Korn, 168 f. 194.
Kornkirche, 268.
Kloster, graues, 17.
Königsbrücke, f. Colonnaden.
Krankenhaus, f. Bethanien.
Krankenhaus, katholisches, 233.
Kroll'sches Etablissement, 257 f.
Kunstakademie, f. Akademie.
Kornhaus, 18.
Kornbrücke, f. Brücken.
Kornbrückenkapelle, f. Kirchen, Ni-
colai.
Korn Royal York, 79.
Kornhaus, ehemaliges, 47.
Korn, königlicher, 40, 43, 70.
Kornministerium des königlichen Hau-
ses, 89.
Kornbijou, Schloss, 76, 100.
Kornstamm, 24, 49 f.
Korn, alte, 140 f. 143, 279.
Korn, neue, 279.
Kornthurm, 38, 70 f.
Kornmuseum, altes (Schindel'sches),
178—182, 203, 225.
Kornmuseum, neues, 212—224.
Kornatogallerie, 225—227.
Kornbau, 102 ff. 211 f.
Korn, 259.
Korn, 182.
Korn, Albrecht, Prinz, 89.
Korn, Prinz, 88, 183.
Korn, Prinz, f. Universität.
Kornisches, 183, 205.
Kornringliches, 247.
Kornst, Graf, 247.
Kornwill, Fürst, 89.
Korn, Graf, 183.
Kornisches, 249.
Kornjobre, ehemaliges, 89.
Korn, Graf, 89.
Kornburg, Graf, ehemali-
ges, f. Korn, alte.
Korn, Prinz, f. Palais,
kaiserliches.
Korn, 236.
Kornrankenhaus, ehemaliges, 48.
Korn, alte, 66 f.
Kornhäuser, 86, 124 ff. 244 ff.
280—287, 292—294.
Kornisches, 283.
Korn, 292.
Kornstraße, 248 f.
Kornisches, 247.
Kornstraße, 249.
Kornisches 282.
Kornstraße, 283.
Kornisches, ehemal., 89.
Kornmann'sches, ehemal. f.
Kornhaus.
Kornling'sches, ehemal., 49.
Kornisches, 256.
Kornisches, 283.
Kornisches, 293.
Kornisches, ehemal., 194.
Kornthal'sches, 294.
Kornisches, 286 f.
Kornarmenmarkt, 124.
Kornisches, Belleuestraße,
250.
Kornisches, Victoriastraße,
281.
Kornisches, 293.
Kornisches, 293.
Kornmann'sches, 256.
v. d. Korn'sches, 282.
Kornisches, ehem., f. Korn.
Kornhof, ehemaliger, 248.
Kornlauch'sches, ehem., 248.

- Krossig'sches, chem., 67.
Kurfürstenstraße, 286.
Lennestraße, 246.
Lessing'sches, 293.
Markwald'sches, 281.
Mendelssohn'sches, 293.
Ribbeck'sches, ehemal., 40.
Roonstraße, 249.
Seeger'sches, 282.
Seegershof, 243.
Soltmann'sches, 292.
Stechbahn, f. Schloß, rothes.
Sufmann'sches, 281.
Victoriastraße, 250 f. 292. 293.
Nathhaus, Berliner, altes, 18. 51.
Nathhaus, neues, 260—64.
Nathhaus, Kölnisches, 85.
Reichstagshaus, provisorisches, 294.
Schauspielhaus, altes, 138.
Schauspielhaus, neues, 174—178.
203.
Schloß, Königliches, 28—39. 48 f.
59—66. 69 f. 77 f. 84 f. 87.
200. 210 f.
Schloßbrücke, f. Brücken.
Schloßcapelle, 209.
Schloß, rothes, 282.
Schöffensstuhl, f. Gerichtslaube.
Siegesdenkmal, f. Denkmäler.
Singsakademie, 182.
Spittelbrücke, f. Colonnaden.
Stechbahn, ehemalige, 78.
Sternwarte, alte, 51.
Sternwarte, neue, S. 182.
Synagoge, 266 f.
Theater, Königliche, f. Opernhaus,
Schauspielhaus.
Victoriatheater, 257 f.
Wallnertheater, 258.
Thierarzneischule, 227.
Thor, Brandenburger, 139 f.
Thor, Leipziger, ehem., 51.
Thor, Neues, 195.
Thor, Potsdamer, 182.
Thürme, Gensd'armenmarkt, 122.
130.
Universität, 113 f.
Victoriatheater, f. Theater.
Wache, Neue, 174. 203.
Wallnertheater, f. Theater.
Zeughaus, 51—55.

Bornstedt,

f. Potsdam.

Charlottenburg.

Kasernen, 239.
Mausoleum, 161.
Drangerie, 77.
Schloß, 59. 76. 100 f.
Villa Bleichröder, 293.
Villa Warschauer, 293.

Freienwalde.

Lusthaus, ehemaliges, 67.

Gesundbrunnen.

Kirche, 188.

Glienike,

f. Potsdam.

Grunewald.

Jagdschloß, 30.

Köpenick.

Schloßcapelle, 49.

Lichtersfelde.

Landhäuser, 286.

Noahit.

Kirche, 188. 191. 234.
Villa Borfig, 247.
Villa Ravené, 284 f.

Oranienburg.

Schloß, 47. 49.

Pfaueninsel.

Lustschloß, 137.

Potsdam

und nähere Umgebung.

- Babelsberg, Schloß** 184.
Barberinipalast, 126.
Belvedere Friedrichs des Großen, 124.
Berliner Thor, f. Thore.
Bildergalerie, f. Sanssouci.
Bornstedt, Amtsbaus, 237.
Charlottenhof, Villa und Gärtnerhaus, 184. 200. 235.
Colonnade im Nebgarten, ehemal. 111.
Communß, 120.
Freundschaftstempel, 121.
Garten, neuer; kleine Gebäude, 137.
Garten, neuer, Orangeriehaus, 138.
Glienite, Brücke, 195.
Glienite, Casino, 184.
Glienite, Schloß, 184.
Japanisches Haus, 113 f.
Kirchen, Französische, 111. 129.
 Friedrichskirche, 228.
 Garnisonkirche, 88.
 Geist, heil., 88.
 Nicolai, alte, 111.
 Nicolai, neue, 189, 203.
Klein-Glienite, Schloß, 281.
Marmorpalais, 111. 135. 142.
Neptungrotte, 111.
Neuer Garten, f. Garten.
Neues Palais, f. Palais.
Orangerie, f. Sanssouci, Neue Kammern, u. Orangeriehaus.
Orangerie, f. Garten, neuer.
Palais, Neues, 118 ff. 129.
Paradeisgärtchen, 237.
Pfingstberg, 233.
Privathäuser, 86. 90. 121. 124. 126.
Rathhaus, 116. 129.
Sanssouci, Bildergalerie, 117 f. Kammern, Neue, 123.
Orangeriehaus, 237 f.
Schloß, 108 ff. 236.
Villa der Fürstin Liegmig, 236.
Windmühle, 236.
Schloß, Königliches (Stadtschloß), 47. 49. 78. 84. 106 ff. 142.
Thore, Berliner, 112.
 Brandenburger, 123.
 Neuer, 127.
Weinberg, Königlicher, 237.
Wildpark, Gebäude, 237.

Rheinsberg.

Schloß, 99.

Sacrow.

Kirche, 225.

Schönhausen.

Schloß, 76.

Tegel.

Schloßchen, 183.

Tempelhof.

Landhäuser, 286.

Wannensee.

Landhäuser, 286.



